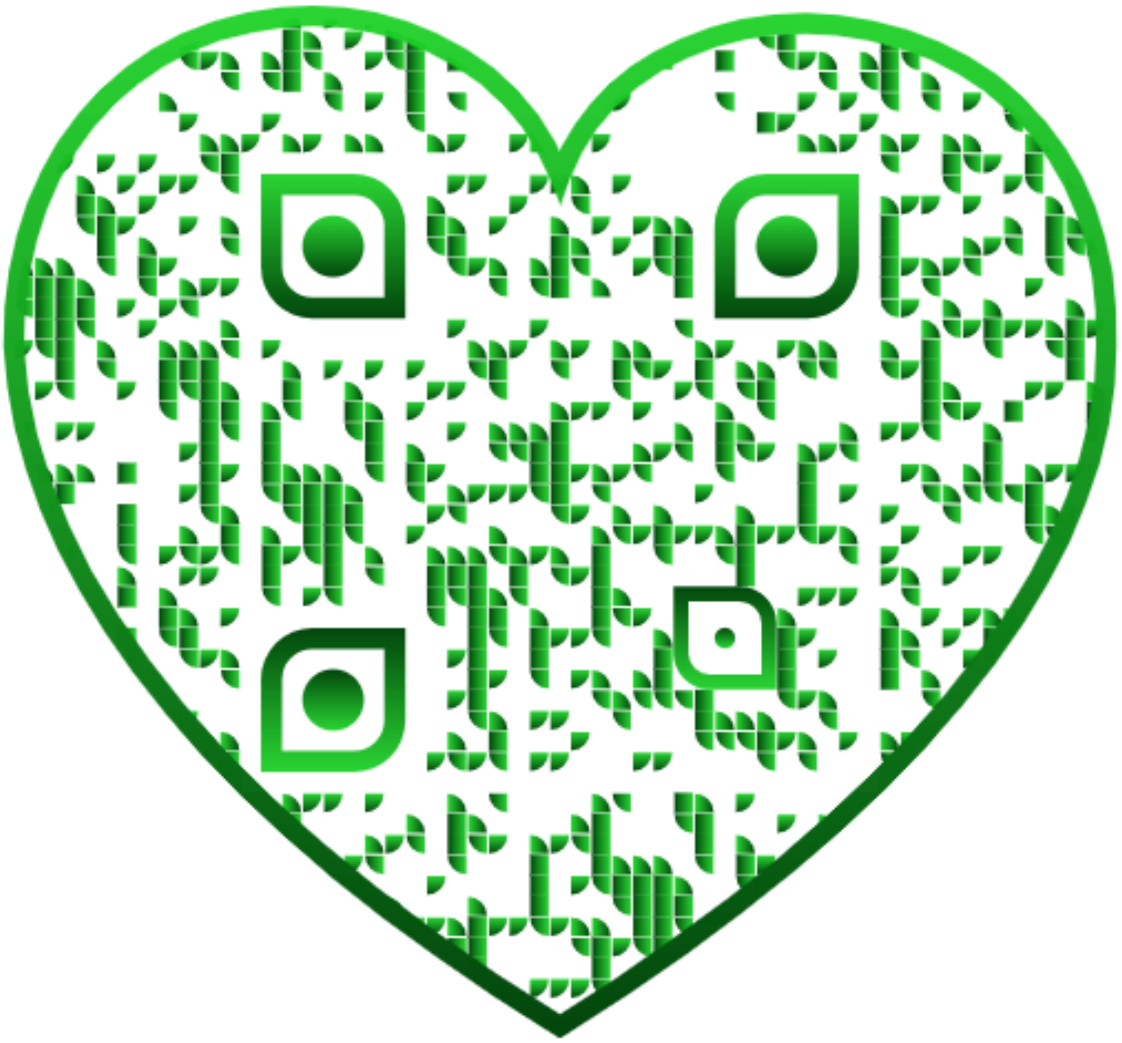
THE BEATLES

A BIOGRAFIA

BOB SPITZ

"**THE BEATLES** é um mergulho profundo, sério e muito bem realizado na história da banda mais importante do mundo." — *New York Post*

LAROUSSE



THE BEATLES | A BIOGRAFIA

BOB SPITZ

Texto da apresentação brasileira
Sérgio Dias

Consultoria da edição de texto
Bruno SR e Fernando Nuno

LAROUSSE

Título original *The Beatles: The Biography*
Edição original publicada por Little, Brown and Company, Nova York, Nova York, EUA. Todos os direitos reservados.
Copyright © 2005 Bob Spitz
Copyright © 2007 Larousse do Brasil

Edição brasileira
Direção editorial Soraia Luana Reis
Editor assistente Isney Savoy
Assistência editorial Leila Toriyama
Coordenação e edição Estúdio Sabiá
Tradução Antônio de Pádua Danesi, Áurea Arata, Candombá, Cid Knipel, Elvira Serapicos, Gílson César Cardoso de Sousa, Luís Fragoso, Marina Petroff Garcia e Mariana Varella
Preparação de texto Ceci Meira e Diego Rodrigues
Revisão Capitu Escobar de Assis, Célia Regina de Lima, Hebe Ester, Luciana Soares, Maria da Anunciação Rodrigues, Mariana Varella, Paola Morsello e Valéria Sanalios
Capa e diagramação SGuerra Design
Gerente de produção Fernando Borsetti

"Twenty Flight Rock" Letra e música de Ned Fairchild e Eddie Cochran
© 1957 (renovado) Unichappell Music Inc. & Elvis Presley Music Inc.
Todos os direitos administrados por Unichappell Music Inc.
Reprodução autorizada por Warner Bros. Publications
Todos os direitos reservados

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Spitz, Bob
The Beatles : a biografia / Bob Spitz. – São Paulo : Larousse do Brasil, 2007.

Título original: The Beatles : the biography. Vários tradutores.
Bibliografia.

ISBN 978-85-7635-264-8

1. Beatles 2. Músicos de rock - Biografia I.Título.

07-6987 CDD-782.42166092

Índice para catálogo sistemático:
1. Músicos de rock : Biografia e obra 782.42166092

1ª edição brasileira: 2007
Direitos de edição em língua portuguesa, para o Brasil, adquiridos por
Larousse do Brasil Participações Ltda.
Av. Profª Ida Kolb, 551 – 3º andar – São Paulo/SP CEP 02518-000
Telefone (11) 3855-2290 / Fax (11) 3855-2280
E-mail: info@larousse.com.br
www.larousse.com.br

Para

Sandy & Angie D'Amato e Lily,

e a todos aqueles cuja vida se enriquece

com a música dos Beatles

Quando o modo da música muda,
os muros da cidade tremem.

PLATÃO

APRESENTAÇÃO (e eles precisam?...)

Number nine... Number nine... Number nine... Number nine...

Talvez seja este o momento melhor para explicar o caleidoscópio que os Beatles lançaram e lançavam a cada novo compacto, música, atitude, LP – e, (des)compondo o som e o sentido, a enorme confusão e superposição de idéias sons atos e fatos que se sucedem em sua carreira e nos anos de 1960. "Revolution 9" pode (talvez) dar idéia da complexidade dos tempos que quatro pobres garotos – com tudo contra si – tinham que enfrentar, bem como de sua intrepidez. Ao colocar essa composição no "Álbum Branco", eles simplesmente expressaram o instantâneo de um segundo transcendental dentro de uma época.

Assim como a (re)composição que tem o número 9 no título, em cada música eles forneciam sempre, a cada pergunta e anseio que nós crianças tínhamos, a resposta imediata. A sabedoria o som certo e o sentimento que faltava para nos refletir no espelho do toca-discos da vida, que rodava implacável enquanto os grãos de areia do tempo solidificavam nossa juventude e maneira de pensar...

Fomos sendo forjados, um a um, em uma única e consistente idéia: a de que ser livre era uma possibilidade e não mais precisávamos nos trancar como Eleanor e nos isolar internamente como um Fool on the Hill ou nos transformar em um simples Nowhere Man...

Agora era possível ser e se expressar livremente: muito – e dizer muito é pouco – dessa liberdade foi conquistado graças à bravura e à tenacidade de um bandinho de gente do povo das docas de uma cidade incógnita como Liverpool.

A sensação de imortalidade e indestrutibilidade que nos gerou – e que é inerente à juventude – se tornou realmente eterna pela graça com que se solidificou por meio de suas músicas, letras e atos. Ela nos fazia esperar pelo próximo passo no compasso da vida e no tempo do giro da roda da fortuna. E nos colocava sempre em atitude meio guerreira na guarda

do idealismo cultural, aceitando como realmente válido e concreto apenas o que nos muda e nos transforma em nosso cerne – apenas o que consegue, como acontecia com os Beatles, transcender nossos filtros e barreiras intelectuais, que sempre tendem a resistir ao novo e a nossa conseqüente mudança. Nós todos, nós mutantes, nós resultado da graça recebida e assimilada, conseguimos deixar de alguma forma indelével o nosso reflexo, o eco da imagem e do som que os Beatles nos deram como matéria-prima para esculpir a nossa história.

The dream is over...???

Só quando voltamos para nossa pobre realidade e descobrimos que John, Paul, George e Ringo eram humanos (e para isso Bob Spitz dá grande contribuição com esta biografia) é que nos demos conta de nossa fragilidade e da fragilidade etérea de idéias e revoluções, e tantas vezes essas mesmas idéias são apossadas pela "facção inimiga" e usadas na contra-revolução pelo *establishment* do maldito e fedorento *statu quo* – que nos traz e arrasta sempre e sempre à realidade com sua crueza sem arte, com verdadeiros e sólidos Blue Meanies nas fronteiras a afundar quase para sempre nosso submarino, com cargas sem profundidade que ao detonar arrasam a nossa frágil inocente cruzada...

Restavam ainda os discos a memória a certeza e a forma que nos foram dadas pelos grandes artífices da mudança que resultou em nossa geração: cada um de nós também era (e é) um beatle, éramos (e somos) parte de um estilhaço. Agora, ao nos reunirmos novamente nas páginas do livro de Bob Spitz, podemos cantar "all you need is Love", e nos vemos refletir de novo em vívida e forte imagem, solidificada hoje por mais três gerações que cantam as mesmas músicas idéias e ideais. Nesta nova mostra de meras mil páginas, o pálido brilhante resumo de uma eternidade de um primeiro beijo, de um primeiro passo para a vida que nos foi agraciada, e cuja trilha sonora se fez eterna. Pois um morango pode ser eterno e seu sabor sempre e eternamente doce...

Um enorme agradecimento aos ferreiros forjadores da minha idéia e sentido de ser...

George, John, Paul, Ringo... Sinceramente, muito obrigado pela vida que proporcionaram a todos nós... Boa leitura, bom mergulho neste empolgante relato de aflições e tragédias, de união e ruptura, de alegrias e sucessos sem igual – uma história sem paralelo...

Sérgio Dias
Mutantes

Number nine... Number nine...
E agora com vocês, comigo, com todos nós –
eles, os quatro senhores de todos os números:

SUMÁRIO

Prólogo 3

MERCÊ

1. Uma educação adequada 15
2. A chegada do messias 34
3. Músculo e tendão 47
4. O dono do palco 68
5. Uma simples coincidência do destino 93
6. Uma peça que faltava 115
7. Uma boa atração secundária 129
8. O conjunto da escola 141
9. Água e vinho 151
10. Os Cães da Lua 160
11. Com o pé na estrada 175
12. Batismo de fogo 200
13. Uma revelação a ser contemplada 231
14. O senhor X 251
15. Um gigantesco ato de fé 269
16. O caminho de Londres 281
17. Faça a coisa certa 302
18. A hora de Starr 322
19. Um toque de Barnum and Bailey 345
20. Todos prosa 364

MANIA

21. Os tambores da selva 381
22. Os reis da selva 403
23. Então é isso a beatlemania 422
24. Era uma vez na América 452
25. O amanhã nunca sabe 481
26. No olho do furacão 500
27. Lennon e McCartney salvam o filme 531
28. A consciência cósmica 557

MAESTRIA

29. Um espetáculo de horrores 587
30. Tempestade em copo de água 622
31. Uma experiência muito estranha 653
32. O Verão do Amor 677
33. De mal a pior 703
34. Outro ambiente 731
35. Adeus aos rapazes da banda! 760
36. Perturbação da paz 790
37. E no fim... 816

Nota final 847
Agradecimentos 849

PRÓLOGO

27 de dezembro de 1960

Começaram a chegar em grandes levas a Litherland como sempre faziam: meia hora antes que as portas se abrissem. Notívagos: os corpos jovens e esguios, as pernas arrastando-se nas calçadas, exageradas pelo fulgor azul da luz da rua. Nessa época do ano, às 6h30 da tarde a Sefton Road já estava escura; a noite baixava cedo do céu desolado, raiada de nuvens cinza-chumbo que vagavam para leste, vindo do outro lado do rio rumo à estagnada Liverpool.

Normalmente, as terças-feiras no centro comunitário de Litherland eram o que os promotores de eventos chamavam de "noites fracas" – ou seja, atrações de meio de semana com público de no máximo uns seiscentos ou setecentos garotos e garotas, longe da massa de 1.500 dos fins de semana –, mas o agito daquela noite era anunciado como um baile de Natal, o que explicava a excepcional multidão. De cinco em cinco minutos mais um ônibus de dois andares gemia e parava à porta do centro, despejando no passeio uma carga modorrenta de adolescentes. A multidão, movendo-se a esmo pelo ar rarefeito da noite, inflava como um balão à espera de arranque.

A atração principal, como depois se ficava sabendo, ainda não chegara. Sempre atrasada na programação, a banda saíra de West Derby Village mais tarde que o previsto, após definir, por consenso, as músicas para a apresentação daquela noite. O processo de escolha não era nada complicado, considerando o repertório de mais de 150 rocks-baladas, desde os sucessos mais originais ("Whole Lotta Shakin' Goin' On", "What'd I Say"), passando por standards pop ("Better Luck Next Time", "Red Sails in the Sunset"), até pérolas desconhecidas ("You Don't Understand Me"). Nenhuma delas demandava muita discussão. Depois, o equipamento foi carregado na velha perua verde-garrafa que só naquela manhã fora recrutada para o serviço.

Os quatro rapazes, viajando na carroceria escura e encardida como astronautas numa cápsula espacial abarrotada, seguravam-se um no outro com suas mãos tarimbadas enquanto

o velho engradado chocalhava pela Stanley Road, as lojas ficando para trás salpicadas por uma fluorescência cerosa. A estrada contornava a linha costeira, onde se viam as luzes e os cais do porto distante, depois quebrava para o interior ao longo do Canal Leeds & Liverpool. Mesmo para um nativo do lugar, como todos eles eram, era difícil dizer onde terminava um bairro e começava outro: Crosby se tornava Kirkdale e, por fim, Cootie e, então, Litherland, os limites marcados apenas por entroncamentos mais largos e a ocasional placa de loja incorporando a seu nome alguma coisa da tradição local.

Por um instante, olharam calados pelo vidro traseiro, absorvendo a escuridão alucinatória. Paul McCartney e George Harrison, ambos prodigiosamente belos, empoleirados em dois amplificadores, enquanto Pete Best, instável e evasivo, montava como um caubói o estojo do bumbo. Também calado, John Lennon, que já estivera duas vezes antes em Litherland, viajava na boléia para orientar o motorista até o local certo.

Chas Newby sabia que estava sobrando. Perigosamente agachado junto ao arco esmaltado que guarnecia a roda, observava seus parceiros com respeitoso distanciamento. Até uma semana antes, quase metade do ano se passara desde a última vez que os ouvira tocar. Naqueles poucos meses, continuavam a ser como a maioria das outras bandas novatas de Liverpool, talentosos mas não excepcionais, executando versões de sucessos do momento praticamente idênticas às que todas as outras estavam tocando.

"Claro que eu não achava que eles causariam boa impressão", diz ele, evocando o som confuso, a entrada canhestra e mecânica, a anarquia involuntária.

De fato, a banda anterior de Newby, The Blackjacks, na qual Pete Best havia tocado, não era melhor nem pior para entreter os garotos que seguiam os grupos locais de clube em clube de dança. Numa noite qualquer, cinco bandas seguidas executavam o mesmo repertório – da mesma forma. A homogeneidade era o critério em torno do qual girava todo o cenário.

Agora, de súbito, tudo mudara. Quando Chas chegara à casa de Pete em West Derby na semana anterior, estava totalmente despreparado para o que ia encontrar. A sala de estar estava muito mais quente e clara do que de costume. Um guarda-chuva de fumaça púrpura pairava sobre a mesa de centro. Garrafas de coca-cola estavam espalhadas como peças de xadrez. Enquanto Newby se dirigia para o sofá, seus olhos se encheram de uma visão semelhante a uma monocromia gótica de Rouault: quatro figuras estavam agrupadas ali, semelhantes a corvos, vestidas em agourenta mistura de couro puído e negrume – calças, camisetas, jaquetas, botas, uma orgia em negro. Foram-lhe necessários alguns segundos sondando os rostos do quarteto encapotado para perceber que pertenciam a Pete Best e aos músicos que ele conhecera antes pelo nome coletivo de The Quarry Men [Os Cavouqueiros].

Prólogo

Fazia semanas que a banda não tocava, graças a um insidioso mal-estar que quase os extinguira. Uma semana antes, quatro trabalhos decentes se concretizaram, e eles os haviam aceitado com sofreguidão, apesar de um obstáculo evidente: o baixista, Stuart Sutcliffe, estava na Alemanha passando o feriado com a namorada.

"Precisamos de um baixista", queixou-se um dos músicos, provocando Newby.

Best o secundou com firmeza: "Arrume um baixo e pratique conosco", disse ele.

Newby ficara contente e sensibilizado pelo convite. Sua experiência se estendia somente à guitarra-base, mas ele conhecia figuras que tocavam um baixo que apenas marcava as notas, repetindo-as, e George Harrison, o verdadeiro técnico da banda, se prontificara a simplificar a coisa para ele.

Chas pegou emprestado um baixo de seu amigo Tommy McGurk e concordou em participar de um ensaio. Montaram um estúdio num espaçoso porão pertencente à família Best – um salão que funcionava à noite como clube de jazz, o Casbah, onde os garotos vinham se encontrar e dançar – e repassar algumas canções. "O tipo de música que eles tocavam era bem fácil de pegar", diz Newby.

Porém o som que faziam o irritava. O repertório deles ainda se constituía apenas de versões dos sucessos do momento, mas, em vez de repetir as cópias reverentes executadas por todas as outras bandas de Liverpool, elas penetravam numa dimensão inteiramente nova. Essas versões não constituíam imitações meticulosas, nelas não havia nada de arrumadinho ou controlado. Eram intensas, apaixonadas, tinham força de verdade, sublinhada pela vigorosa percussão de Best – uma torrente luxuriante, propulsora, que levava cada música para cima de um penhasco – e pelas acrobacias vocais de McCartney. Newby ficou impressionado pelo modo como Paul, em particular, havia se transformado de *crooner* competente em um vocalista cujo alcance vocal parecia fazer os arranjos crescerem em espiral. "Paul tinha desenvolvido um jeito de cantar em falsete que me deixou embasbacado", diz ele. "Ninguém em Liverpool cantava assim, como Little Richard... ninguém."

◆◆◆

Mais do que ninguém, Lennon sabia que haviam feito grandes progressos. (Anos depois, ele revelaria: "Achávamos que éramos os melhores, antes mesmo que alguém mais tivesse nos ouvido, em Hamburgo ou em Liverpool".) Mas só naquele agosto a banda causara em Liverpool um embaraço implícito. Ela tocava de modo irregular, e não tinha uma linha definida de trabalho. O que circulava na cidade era que o conjunto tinha a pior formação do circuito – nem sequer era um conjunto, quando se levava em conta que não conseguiam

manter um baterista. Howie Casey, que liderava os Seniors e um dia tocaria no Wings, diz: "Com certeza não os conhecíamos, e acho que mais ninguém... os conhecia". Somente o líder de um grupo importante foi capaz de lembrar o pesadelo de um programa triplo em que tocaram naquele mês de maio no auditório Lathon, em Seaforth, subúrbio de Liverpool. "Eles eram tão ruins", lembra ele, "[que o promotor do evento] simplesmente fechou as cortinas do palco!"

Assim, a banda partira para Hamburgo; depois disso só restava a fria probabilidade de conseguir trabalho de aprendiz nas docas de Liverpool, um cargo de escriturário na Cotton Exchange ou na British Rail ou o serviço de rebitador em uma das fábricas de automóveis que proliferavam nos subúrbios. Sem dúvida, depois da Alemanha não haveria mais vida elegante. John Lennon fora expulso da escola de artes por sua extrema indiferença, uma desgraça que ele parecia cortejar, como se um sinistro diagnóstico se tivesse confirmado. Paul McCartney havia desbaratado sua promessa acadêmica inicial ao sair-se tão mal nas provas que os professores abandonaram toda esperança de que ele chegasse à universidade. George Harrison, que encarava a escola como um terrível aborrecimento, decidira esperar as provas – e fracassara em todas. Animado com a perspectiva de tocar, Pete Best deixara de lado os planos de freqüentar uma faculdade de pedagogia. Apenas Stuart Sutcliffe, que era um artista convincente e apaixonado por sua arte, tinha alguma esperança de sucesso, e seus colegas de banda sabiam que ele acabaria abandonando a música para seguir seu destino de pintor.

Mas Hamburgo dera uma poderosa guinada na vida dos três. Algo estranhamente significativo ocorrera lá, algo intangível abrira uma pequena janela de esperança e dera a seus sonhos um ímpeto novo e imprevisível. Seus shows ganhavam um entusiasmo que beirava a anarquia. Frustrados com a mesmice em que as bandas do rock inglês haviam se acomodado, exploraram sua notoriedade como "um bando de nojentos" e detonaram o volume do som. Começaram a reformular as apresentações para atingir a platéia com extravagâncias recolhidas de tipos endiabrados como Gene Vincent e Jerry Lee Lewis. Nesse processo, tornaram-se não só rigorosamente competentes no palco como muitíssimo populares entre os ratos de boate alemães.

Aí, com a mesma voracidade, tudo desabou.

O período de Hamburgo terminara em tumulto, com os rapazes deportados de maneira pouco elegante e embarcados para o norte mais uma vez em baldeações irregulares, onerosas. Durante duas semanas vadiaram por Liverpool, tristes e sem rumo, um evitando o outro como animais obrigados a dividir uma jaula no zoológico. Pairava sobre eles, cruamente, a prova de que seu sonho havia acabado e o peso da presença mútua tornava aquilo ainda mais difícil de suportar.

Prólogo

Foi em meio a essa crescente depressão que John e Pete apareceram no minúsculo café Jacarandá. Haviam chegado para tomar um café e, por acaso, encontraram Bob Wooler, um sujeito esperto, obsequioso, de 28 anos, sem nada de jovem além da paixão pela música popular. Ninguém estimulava a comunidade do rock'n'roll de Liverpool com mais habilidade que Wooler, compositor fracassado, até que alguns anos depois ela foi jogada para escanteio pelo rolo compressor de Brian Epstein. Bob projetava a eloqüência deslumbrante de um ator e empostava a voz com uma ressonância dócil e floreada que passava a sensação de confiança a seus jovens pupilos. Toda tarde Lennon e Best se sentavam irritados, atarantados, a uma das miniaturas de mesas, cercados por bandos de universitários barbudos, e se lamuriavam com Wooler sobre sua situação profissional. Eles queriam trabalhar de novo – desesperadamente. Qualquer coisa serviria: um show, um baile, um clube, até uma festa. Ele tinha de ajudá-los, só isso, insistiram.

O único evento importante a seguir era o próximo baile de Natal no centro comunitário de Litherland. Da cozinha do Jacarandá, Wooler ligou para o empresário Brian Kelly, com Lennon e Best ao seu lado, ligados em cada palavra que ele dizia. Na outra ponta da linha, o suspiro teatral de Kelly exalava impaciência. Empresário rabugento do pequeno grupo de missionários que propagavam o evangelho do rock'n'roll, ele já tinha ouvido aquilo tudo antes e estava habituado ao vento forte da retórica de Wooler quando se tratava de promover músicos. No entender de Kelly, Wooler estava tentando bater sua carteira. Além disso, ele já havia programado três bandas para o evento. Mas Wooler era persuasivo. "Eles são fantásticos", garantiu ele a Kelly, que rebateu o elogio com um nítido grunhido. "Você não podia encaixá-los como atração extra? Como eu disse, eles tocaram em Hamburgo."

Para pontuar essa distinção, Wooler pediu a ele um honorário de 8 libras para o conjunto, uma quantia excepcional para uma atração local. Kelly não precisou de mais de um segundo para responder: "Ridículo!"

Decidido, Wooler procurou outra linha de argumentação para reforçar sua posição. "Sim, mas agora eles são profissionais", disse ele.

Isso levou Kelly a gaguejar de repulsa. "Pro-profissionais! Não dou a mínima se eles são profissionais", respondeu.

Wooler lançou por sobre o ombro um olhar incomodado aos vigilantes rapazes, os dois rostos entrando e saindo das sombras do fim da tarde. Hamburgo os havia amadurecido, pensou. Best, o mais alto dos dois, tinha cabelo eriçado, uma transparência fantasmagórica nos olhos e as feições suaves do galã de matinê que fazia o coração das meninas bater mais forte; Lennon, embora alguns centímetros mais baixo, parecia mais no comando, dado o olhar duro que lançou e o tom de sua face, composta numa expressão de insatisfação

com os lábios comprimidos. E para os dois era evidente que a conversa não estava andando conforme o pretendido. Distraído, Wooler lançou-lhes um sorriso ligeiro, profissional, antes de voltar ao seu diapasão de vendas. Ele e Brian Kelly continuaram naquilo por mais cinco minutos, aparando e devolvendo golpes com pormenores em favor de suas respectivas causas, até que chegaram a um acordo aceitável. Pouco depois, Wooler enfrentou outra árdua batalha: convencer Best e Lennon a aceitar a oferta de 6 libras de Kelly. Era bem menos do que haviam ganho no ultramar, nada que os incentivasse muito. Mas, afinal, era um trabalho, era mais uma oportunidade de tocar rock. Por enquanto, estavam de novo no ramo.

Depois da velha doca de contêineres de Bootle, a Stanley Road se abria em duas vias secundárias de pista dupla que desembocavam na Linacre Road. A rua descia a partir dali e, numa curva, os rapazes avistaram a parte central da cidade, que se estendia pálida sob a luz pouco favorável do inverno. Litherland tinha muitas e muitas lojas, além do edifício de uma missão metodista cuja sólida massa de tijolos em tom creme e vermelho fora usada como necrotério durante a *Blitz* alemã. A placa da salsicharia iluminada por holofotes, com seu porco tonto de neon marchando com uma fieira de salsichas, provia um farol para o sul; o inflado dossel ao lado do Regal Cinema brilhava no extremo oposto; o resto do bairro existia em diagonal atrás da via principal. Não havia horizonte visível, apenas quadras e quadras de filas de casas muito estreitas, unidas pelo telhado e estendendo-se como surradas contas de plástico. Houve um tempo em que Litherland, com suas férteis fazendas verdejantes, se impunha orgulhosa na foz do Mersey, mas a Luftwaffe arruinara seus sonhos. A fábrica de fósforos, com a fachada de tijolo aparente, atingida por bombas incendiárias alemãs, continuava a ser uma concha explodida e enegrecida, enquanto, mais adiante, fendas achatadas em casas geminadas e tetos esburacados de igrejas eram como tabuletas indicativas do turbulento passado da área.

Frank Garner, motorista da banda (ninguém da família deles tinha carro), encostou a perua o mais perto que conseguiu da entrada para que os rapazes pudessem desembarcar o equipamento. Na escuridão crescente, conseguiram ver só uns dez adolescentes parados junto à entrada. A falta de uma fila compacta deixou o grupo incomodado, até que perceberam que todos os outros já haviam entrado para fugir do forte cheiro de caça que exalava do curtume na Field Lane, logo depois do centro social.

A duras penas, arrastando o equipamento, saíram agachados e apressaram-se a entrar por um velho e remendado corredor de madeira que dava para um vestiário aberto recendendo a laquê e desinfetante. A câmara do conselho distrital e os escritórios secundários, onde os moradores pagavam suas contas, estavam fechados desde as 17h30, de modo que a banda enveredou por um corredor ladeado por salas desertas até a área dos bastidores, onde Bob Wooler estava às voltas com a lista de músicas da noite.

Prólogo

Para Wooler, vê-los foi uma surpresa agradável. No processo de programar o show, John Lennon tinha reclamado que o cachê não valia o esforço todo e Wooler implorara: "Pelo amor de Deus, não me decepcionem".

Lennon lhe garantiu que eles apareceriam, mas Wooler estava cético.

Mesmo assim, resolveu programá-los para as 9 horas – a "atração do meio", como se dizia –, entre os Deltones e os Searchers. "Isso queria dizer que todos já estariam no auditório", lembra Wooler, "ninguém entrando atrasado ou saindo antes do que devia. Durante meia hora, eles teriam toda a atenção de Liverpool."

Por que Wooler fez isso continua a ser um mistério – até para ele mesmo. Embora já tivesse ouvido o conjunto numa outra ocasião, fora só durante uma canção, antes de se mandar para o refúgio de um bar, o que não lhe permitira formar exatamente uma opinião. Tampouco fora a atitude deles que o havia motivado. Mas, como vítima de frustração artística, era inevitável que Bob fosse atraído pela difícil situação da banda, principalmente pela vulnerabilidade de John. Wooler sentia em Lennon uma pessoa de impressionante complexidade e ambição; o rapaz parecia emanar calor, denotando uma espécie de talento bruto, inquieto. Havia ali alguma coisa que valia a pena explorar, concluiu ele. "Por isso, confiei na minha intuição de que eles iriam causar uma sensação incomum, importante."

A casa estava cheia, composta em confusa silhueta – não a de um esquadrão de marinheiros bêbados, mas a de adolescentes locais, muitos dos quais ex-colegas de escola. Wooler estava ocupado com os preparativos, porém, entre o segundo e o terceiro discos do intervalo (havia uma regra: só três músicas gravadas entre as entradas dos conjuntos, não mais, para evitar a possibilidade de brigas), ele se aproximou para dar um aviso de última hora. "Eu vou anunciar vocês", apressou-se a dizer aos rapazes, "e aí vocês entram direto numa música assim que a cortina abrir."

Observou o sinal de concordância no rosto deles, mas notou uma ligeira desaprovação em seus gestos. Então seja o que Deus quiser, pensou.

Da frente do palco, podiam ouvir a multidão acalorada, a atenção voltada para longe. A massa de adolescentes queria ação. Perdidos em pensamentos, eles dançavam entre as apresentações; os discos não substituíam a coisa de verdade, e agora, enquanto o som de fundo abaixava, suas risadas soltas e sua estridência assinalavam uma excitação que procurava condensar-se em impaciência. Além disso, havia uma curiosidade geral em torno do próximo conjunto, que tinha sido acrescentado ao programa no último momento e era anunciado como "diretamente de Hamburgo". Uma atração alemã. Seria interessante ver o contraste que seu sotaque e sua interpretação fariam com a precisão habitual das principais bandas de Liverpool.

O auditório estava apinhado de adolescentes, muitos dos quais se haviam reunido em mesas de baralho ao longo das duas paredes laterais para aguardar a próxima atração. A maioria estava vestida da forma que era comumente chamada de "fantasia" para assistir ao que restava das festividades do feriado. Os rapazes de banho tomado, cujos ternos escuros também eram seus uniformes escolares, pareciam rígidos e tímidos, enquanto as garotas, embainhadas em saias justas que desciam até a barriga da perna e blusas brancas, desfilavam alegres indo e vindo do banheiro do andar de cima, onde davam os retoques de última hora na maquiagem. Os que dançavam moviam-se a esmo pela grande pista aberta, sempre com um olho no palco à medida que a banda se preparava atrás da cortina. Logo a resistência dos amplificadores crepitou: John e George se plugaram no mesmo Truvoice, enquanto Paul ligava seu fiel Ampigo verde-marinho. A platéia se agitou e se voltou quando Bob Wooler entoou no microfone: "E agora, com vocês, a banda que todos estavam esperando. Diretamente de Hamburgo..."

Mas, antes que ele pudesse anunciar o nome, Paul McCartney atacou numa explosão bruta, estridente, enquanto a cortina se abria, e deslanchou:

"*I'm gonna tell Aunt Mary / 'bout Uncle John / he said he had the mis'ry / buthegotalotoffun...*"*

Oh, baby!

A dança a esmo da platéia parou no meio do caminho. A reação foi tão inesperada que Wooler, num primeiro instante, não conseguiu percebê-la. Parte do motivo foi a explosão que abalou o auditório. Um toque forte do bumbo acompanhava cada semínima com força fenomenal. O primeiro, logo após Paul gritar "Tell", soou de tal forma que o ataque ricocheteou furiosamente nas paredes. Houve um segundo em "Mary" e mais outro, e depois uma saraivada que tinha o conhecido "bam-bam-bam" de um avião da Segunda Guerra descarregando o inferno todo num alvo local: era um ataque inocente de loucura. As pancadas vinham em ondas rítmicas e, uma vez iniciadas, não se interromperam. Não havia onde se abrigar no chão exposto. Todas as cabeças se atiraram para a frente e estatelaram os olhos em face da emboscada ensurdecedora. Os jovens poderiam dizer que a música ribombando ao seu redor era uma espécie de rock'n'roll, mas tocado de um jeito diferente de tudo o que já tinham ouvido antes. *Oh ba-by, yeahhhhhh / now ba-by, wooooo...* Era convulsiva, assustadora e visceral no modo como desencadeava o frenesi na multidão.

A aparência física do conjunto criou outra comoção. Por um instante tenso, a multidão só olhou, atônita, tentando assimilar a cena inteiramente desconcertante. Quatro dos músicos vestiam conjuntos pretos, que haviam comprado na Texas Shop de Hamburgo:

---

* *"Vou falar com a tia Mary / sobre o tio John, / ele disse que tudo foi um tédio só, / mas na verdade ele se divertiu pra caramba." (N. do T.)*

belas jaquetas de couro rachado com ombreiras e forro de pele artificial de carneiro, que se mostrava sufocante sob os holofotes, camisetas negras e calças justas sedosas. Com os instrumentos atravessados abaixo do tronco, os guitarristas pareciam a materialização de uma fantasia de rebeldia juvenil. Ninguém tampouco conseguia desviar os olhos das rudes botas de vaqueiro com saltos baixos, cortados, que cada um deles usava, sobretudo as de John Lennon, que eram ornadas com as Twin Eagles, com galões de pássaros entalhados tanto na frente como atrás e costura branca nas bordas.

"Eu nunca vira um conjunto como aquele antes", diz Dave Foreshaw, um empresário de Liverpool, que contemplou o espetáculo com extrema perplexidade. "E pensei: 'Que são eles? Quem são eles?'"

Como se alguém tivesse disparado uma senha pré-combinada, a multidão toda se precipitou para diante, pressionando exaltada os que estavam na frente rumo às luzes da beirada do palco. Garotas e rapazes impetuosos abandonaram o decoro social em troca de uma reação puramente emocional. Todos tinham parado de dançar; havia agora uma gravitação total rumo ao palco. Achando que uma briga começara, Brian Kelly correu para o salão com vários leões-de-chácara em fila. O organizador da noitada passou por um momento de verdadeiro pânico. Segundo Bob Wooler: "Muito tempo depois, [Kelly] me contou que já estavam a ponto de usar a força bruta, quando por fim perceberam a razão do alvoroço".

A banda também chegou à mesma conclusão e começou a botar a multidão para suar. Os músicos aceleraram o ritmo e atacaram num furioso improviso. Aproveitando cacoetes de palco que haviam inventado na Alemanha, sacudiam e revolviam o corpo com crescente energia. John e George passaram a dar estocadas no tablado como cachorros bravos, batendo os pés para acompanhar o tempo da música. (Newby, obrigado a observar as mãos de Harrison para seguir as mudanças de acorde, entrava na farra a intervalos irregulares, embora, para seu desalento, a falta de botas decentes de caubói tornasse "bem menos eficaz" sua participação nas palhaçadas.)

"Era muito diferente", lembra Bill Ashton, aprendiz de mecânico da rede ferroviária britânica, a British Rail, que nas horas vagas cantava como Billy Kramer numa banda chamada The Coasters e viera a Litherland para avaliar a concorrência "estrangeira". "Agir daquele jeito no palco e fazer aquele tipo de som, aquilo me deixou totalmente perplexo."

Como todos os demais, Kramer estava habituado a bandas que se pautavam por Cliff Richard and The Shadows, a principal atração do rock'n'roll inglês, adeptos de uma coreografia suave e cuidadosamente servida. Até então, todos tinham seguido os passos delicados dos Shadows.

Esse conjunto novo, porém, era um animal de natureza diferente. Segundo Dave Foreshaw: "Normalmente, [grupos populares de Liverpool como] o Remo Four ou os Domi-

noes chegavam e... se apresentavam de uma maneira polida, ordeira. O desempenho dessa outra banda atingia o público com contundência. Eles [tocavam] com agressividade e muito menos respeito. Eles atacavam o público!"

E, quando John Lennon foi para o microfone e desafiou o público a "baixar as calças!", a platéia, em estado de euforia inconsciente, indiscriminada, gritou e ergueu os braços em delírio.

Brian Kelly percebeu uma mudança sísmica na paisagem e se apressou a contê-la postando leões-de-chácara junto às portas para proibir que empresários concorrentes como Foreshaw viessem caçar ilegalmente o seu butim. Mas era tarde demais para medidas inócuas como essa. A casa estava em plena erupção de histeria quando o grupo concluiu seu programa de meia hora com uma versão excitante de "What'd I Say", na qual Paul McCartney deu um salto ornamental e ficou entre o público, instigando os garotos a um confronto arrebatado. Durante o último aplauso entusiástico, Bob Wooler conseguiu dizer: "Isso foi fantástico, caras", mas era duvidoso que alguém prestasse muita atenção a ele. Estavam ocupados demais tentando entender o que acabara de acontecer ali naquele palco, o que havia transformado seu bailinho de Natal numa total epifania.

Era inevitável: de algum modo a banda espremera cada nervo da cena local do rock, e essa cena nunca mais voltaria a ser a mesma. Na parede de som ribombante e no traje de couro negro, aqueles jovens músicos tinham acabado de postular seu direito à história. E, naquele instante, haviam-se transformado nos Beatles.

MERCÊ

Capítulo 1 | Uma educação adequada

[I]

Água. Os que eram atraídos para ela – os marinheiros para quem o marulhar infinitesimal contra a proa e o borrifo branco prefiguravam uma janela para o mundo, os mercadores e artesãos que transportavam mercadorias do norte e do centro do país para as dinastias comerciais, os trabalhadores das docas e operários treinados para manter as máquinas em movimento – deixavam que o mistério do Mersey dominasse sua imaginação. O rio, com seu magnetismo escuro, sinistro, dirigia a cidade como se ao longo de sua existência tivesse esperado por um súdito tão flexível e puro quanto aquelas margens, aquelas docas de madeira espinhosa, aquela beira-mar. Não era uma linha costeira típica do Lancashire, ideal para barcos de lazer e banhistas, mas formava um notável porto natural de 12 quilômetros, adornado com rochas cor de chocolate escuro que se agarravam na elevada paisagem urbana de Liverpool como uma bainha de costureira. O núcleo do sistema de docas, com sua massa imponente de estruturas antigas – armazéns, diques, pontes giratórias, ferrovia suspensa e portões –, alimentava um denso centro urbano em rampa, de tijolo vermelho e pináculos de igreja, em si mesmo uma espécie de salpico de ferro que dotava as cercanias de uma maravilhosa simetria de apoio.

As pessoas que moravam nessas paragens viam o porto marítimo como um limiar no horizonte. Além dele, um mundo invisível acenava. Nem um dia se passava sem que frotas de navios de mastros altos estivessem em rápido movimento, com destino a um dos cantos do globo que povoavam as imaginações.

Liverpool se considerava "o Portal do Império Britânico", por seu domínio do comércio imperial. E no entanto, para o resto do país, principalmente os que viviam na menos formal Londres, Liverpool era uma sibéria anglicizada: desolada, insular, insignificante – longe dos olhos, longe do coração. Trabalhando duro, vestindo cores escuras e esquecida. O preconceito não era nenhum segredo, e tornava os homens e mulheres do Norte temíveis

e companheiros. As pessoas de Liverpool chamavam a si próprias de "*scousers*", atribuindo a seu parentesco comum uma magia exaltada, quase da mesma forma como os moradores do monte Ozark* são tratados como matutos. A palavra derivava do termo náutico *lobscouse*, um prato de marinheiro que consiste em guisado de carne com legumes e uma bolacha de bordo, mas corrigida ao longo dos anos pelo costume irlandês de manter uma panela desse guisado chiando no fogão a semana toda, à qual eram adicionadas sobras de comida e migalhas da mesa à medida que se tornavam disponíveis.

"Os *scousers* têm um ardente patriotismo local", diz Bill Harry, que cresceu no centro da cidade na mesma época que os Beatles e fundou o *Mersey Beat*. É como ter um país próprio. Um verdadeiro *scouser* acredita que está lutando contra todos no mundo e que todos são contra ele, principalmente os londrinos. Ele defende essa posição com eloqüência: com os punhos.

Como muitos meninos do litoral, os quatro jovens que formariam os Beatles eram absurdamente modestos, considerando a saída que a água propiciava: "ser o melhor conjunto de Liverpool" era o máximo que eles almejavam que acontecesse algum dia. O Mersey era seu único rio.

Duzentos anos antes de os Beatles cruzarem a água para "tomar a América de assalto", os navios de Liverpool singraram os mares para suprir as novas colônias, cujos proprietários de terras desejavam escravos africanos corpulentos. Os magnatas do Merseyside**, abominando a prática da escravidão mas embriagados com os lucros que ela propiciava, fretavam "pequenos navios intrépidos", carregados de tecidos verdes e azuis de algodão de Manchester e tangas listradas chamadas de *anabasses*, que desciam o Atlântico até a África ocidental, onde, na ilha de Gorée, pantanosa e assolada pelo impaludismo, negociavam com mascates de carne árabes e africanos trocando têxteis por carga humana. Essa, de acordo com diários de bordo e registros portuários, era a primeira perna de uma rota triangular para o chamado comércio africano, uma jornada de doze meses que exigia uma árdua "passagem do meio", atracando próximo à Virgínia ou às Índias Ocidentais, onde o algodão ou o açúcar, respectivamente, eram então despachados para Liverpool.

Liverpool prosperou nas costas dos escravos – prosperou e adensou-se. O historiador J. A. Picton destaca que as novas estruturas expressavam uma elaborada influência grega, com colunas ornamentais e telhados pontiagudos, para que "tudo tivesse como mo-

---

* *Montanha do Arkansas, nos Estados Unidos. (N. do T.)*

** *O condado a que pertence Liverpool. (N. do T.)*

delo o Partenon". A cidade teve um crescimento rápido e desordenado, e marinheiros e trabalhadores das docas, confiando na promessa de riqueza, chegavam para reivindicá-la. Por volta de 1800 Liverpool se tornara a cidade mais rica da Inglaterra, e em toda a Europa perdia apenas para Lyon. Uma nova e decidida leva de estivadores precipitou-se ao longo do grande armazém aduaneiro de tabaco da Kings Dock e adentrou os meandros do terminal do Duke's Warehouse, onde as barcaças eram descarregadas enquanto flutuavam em suas cavernas de tijolos arqueadas nada convencionais. Os armazéns expostos ao sol que atravancavam a Jamaica Street se inflavam constrangedoramente com a pródiga carga. Novas construções proliferavam como serralha.

Geralmente, nos lugares aonde o dinheiro e o sucesso afluíam seguia-se o orgulho cívico, mas não nesse caso. O tráfico de escravos, tornado grotesco e insustentável devido à indignação pública, foi por fim abolido, em 1807. Os príncipes mercantes converteram convenientemente seus navios para transportar produtos e, por alguns anos, houve prosperidade. No final, porém, os frutos não se mostraram tão rentáveis.

Sua consciência foi salva por cúmplices americanos, cujo infalível poder de recuperação desafiava toda razão. Cultivadas em fazendas dispersas por todas as Índias Ocidentais, quantidades irregulares de algodão sedoso, de fibra larga, sempre haviam sido misturadas com cargas maiores que continham açúcar, rum, tabaco, gengibre e café – que vinham em troca de escravos. A maior parte do algodão não era beneficiada, sendo usada para roupas íntimas e pavios, mas próximo a Manchester, ponto de afluência de trabalhadores têxteis que, séculos antes, haviam sido expulsos da Flandres pelo duque de Alva, a manufatura de algodão desenvolveu-se em ritmo acelerado. Em 1800, 27,3 milhões de toneladas de algodão eram importadas pela Grã-Bretanha; até o último chumaço, ele era destinado a Manchester e daí redirecionado, por negociantes, para moinhos no sudeste de Lancashire, que estavam operando a plena capacidade. Quando explodiu a revolução industrial inglesa, o mesmo aconteceu com o mercado de têxteis. E Liverpool, à espera de oportunidade semelhante, encontrava-se na posição ideal, em termos financeiros e geográficos, para controlar a indústria. O algodão era desembarcado em Liverpool em tamanha quantidade que havia engarrafamento de barcos no Narrows, um canal a céu aberto entre a cidade e Birkenhead: eles eram obrigados a formar fila, aguardando a vez de descarregar. Quase da noite para o dia, a atarracada linha de docas cresceu para cinco, estendendo-se a norte ao longo do rio, enquanto as instalações portuárias devoravam as ruas que circundavam o porto como arcadas dentárias. Bancos, alfândegas, uma bolsa mercantil, escritórios de seguros e cartórios se entremeavam no tecido confuso de novos armazéns, cuja vastidão, escreve Picton, "ultrapassa a pirâmide de Quéops". Três igrejas magníficas, construídas inteiramente de ferro pré-fabricado, foram erigidas entre 1812 e 1814, permitindo aos venturosos dar graças por

tanta riqueza. Edifícios urbanos, imitando com perícia os *palazzi* dos Médicis, conferiam a grandeza e a versatilidade devidas a um próspero eixo comercial.

O algodão trouxe respeitabilidade a Liverpool. Mas a água era avassaladora e, embora seu recurso infinito guiasse as oportunidades rumo ao porto marítimo, também o engolfava. De 1845 a 1849, quase 50 mil refugiados irlandeses amontoaram-se em Liverpool, provocando uma situação próxima da calamidade pública. A escassez de batata obrigou aldeias inteiras a deixar suas terras e precipitou levas inteiras de suas vítimas nas docas do Merseyside, despejando-as ali como a esquálida presa de algum baleeiro à espera de ser reclamada. Entre elas estavam as famílias de John O'Leannain (o sobrenome da família seria alterado para contornar a divisão entre as seitas) e James McCartney II. Um total de 1,5 milhão de irlandeses atravessaram o estreito, alguns parando apenas o tempo suficiente para conseguir um navio para a América, enquanto outros, vulnerabilizados pela doença e pela súbita pobreza, procuravam residência permanente no que já era uma cidade de crescimento rápido e superpovoada. Numa referência desdenhosa, que mesmo assim contém alguma verdade, o historiador Quentin Hughes afirma que "Liverpool ficou com a escória". Famílias inteiras, cujos recursos em geral se limitavam às roupas do corpo, aglomeravam-se em bairros-dormitórios impróprios para ocupação humana. "Muitas casas em que residia uma única família agora tinham... cinco famílias", destaca Hughes, "com pessoas vivendo no porão, onde o chão era de terra batida e [não havia] nenhuma ventilação." Numa tentativa precipitada de remediar a situação, urbanistas assentaram pessoas em áreas de casas enfileiradas, geminadas de ambos os lados e dando fundos com fundos, de forma que as únicas janelas e a ventilação ficavam na frente. Tanto para os moradores urbanos como para os recém-chegados, Liverpool se tornou uma cidade feia e hostil. Os irlandeses eram acusados de criar um sem-número de problemas sociais, sendo os mais graves o incêndio premeditado, a violência de gangues e um surto de cólera que devastou todo o centro da cidade. Inversamente, era a fria insensibilidade dos habitantes antigos, afirmavam os recém-chegados, que alimentava essas condições e temores.

Os McCartneys, biscateiros de ofício, encontraram residência temporária próximo às docas, onde Joseph, avô de Paul, nasceu em 1866. Os Lennons foram atraídos para as vizinhanças de Vauxhall, um bairro de imigrantes na maioria irlandeses, logo ao norte da cidade, na zona portuária. Para o avô materno de John, George Earnest Stanley, a força da água era mais atraente e segura do que tudo o que a proteção da terra podia oferecer. Descrito como "um lobo-do-mar autêntico", nos moldes do Ismael de *Moby Dick*, ele passou três quartos da vida a bordo de navios mercantes a serviço da Coroa.

Não havia nada de incomum em jovens da área partirem e ficarem meses, ou até anos a fio, longe de casa. Na verdade, muitas vezes essa era uma alternativa razoável ao nimbo

de miséria que encontravam na volta. Stanley não tinha nenhuma intenção de ganhar a vida em meio à varíola das fábricas e dos matadouros ao longo do cais. A vida no mar significava menos dificuldades e uma oportunidade de prosseguir sua busca espiritual por "ver o mundo civilizado". Embora jamais tenha ascendido na cadeia de comando, George tornou-se um consumado fabricante de velas de navios e foi engajado num dos primeiros navios de três mastros a dar a volta ao mundo. Isso deixava poucas ocasiões para manter um namoro comum, mas em 1885 George Stanley estava casado com uma galesa de 22 anos chamada Annie Jane Millward, uma das três filhas de um clã metodista muito rígido cuja matriarca, Mary, recusava-se a proferir uma palavra sequer na língua do diabo, o inglês. Sendo ela própria uma religiosa praticante, com pouca tolerância para a vida mundana, Annie arriscava sua devoção trabalhando para um advogado especialista em direito consuetudinário em Chester, e foi lá, no antigo e animado porto marítimo romano, que ela acabou conhecendo George Stanley. George tinha "um gênio forte": inflexível sem complacência, exigente sem concessões. No entanto, era responsável e bem-disposto para sustentar uma família. Depois de ver quatro de seus tios morrerem de tuberculose contraída de leite produzido na fazenda leiteira da família, Annie estava decidida, quase obsessivamente, a ressemear a árvore genealógica, e assim que se casou dedicou-se quase exclusivamente a ter filhos.

Em rápida sucessão – pelo menos no cronograma permitido pelos períodos em que George passava no mar –, Annie deu à luz cinco crianças, todas meninas: Mary Elizabeth, também conhecida como Mimi; Elizabeth, chamada carinhosamente de Betty e, mais tarde, de Mater; Anne; Harriet; e a caçula, Julia, apelidada de Judy, mãe de John Lennon, nascida em 1914.*

Marido consciencioso que era, George Stanley acabou se rendendo à realidade doméstica e, a contragosto, aposentou-se da navegação para assumir um emprego em terra firme na Liverpool and Glasgow Tug Salvage Company, que resgatava de leitos oceânicos traiçoeiros os destroços de submarinos naufragados. Em vez de morar no centro de Liverpool, que ainda era inacreditavelmente perigoso, os Stanleys se estabeleceram em Woolton, um subúrbio delineado por estradas de terra e fazendas.

As cinco irmãs cresceram fortes e muito apertadas numa modesta casa geminada, no número 9 da Newcastle Road, no distrito conhecido como Penny Lane. Anos mais tarde, John diria: "Aquelas mulheres eram fantásticas... cinco *mulheres fortes, inteligentes, bonitas,* cinco irmãs", como se fossem um número de teatro de revista: as Stanley Girls. Ele admirava seu espírito coletivo, e, pelo que a história mostrou, eram realmente um grupo notável. Mimi, a mais velha, assumiu um papel matriarcal, cuidando das irmãs de uma forma que se substituía

---

* O primeiro filho do casal era um menino, que morreu logo após o parto.

à abstrata mãe. Mimi era ajuizada: enfermeira sem título, amante da cultura, de língua afiada e princípios elevados, jovem cumpridora de seus deveres, trajava o tipo de vestido recatado que parecia escolhido para o encontro semanal do clube de jardinagem. "Ela nasceu com um senso aguçado de decoro", recordou um de seus sobrinhos. Seu método era muito simples: tudo funcionava no eixo do decoro e da honestidade. Era tudo preto no branco: ou você era bom ou não era. "Ela tinha um grande senso do que era certo e errado", lembra Pete Shotton, amigo de infância de John Lennon.

Não havia nada, nenhuma situação ou dilema com que Mimi não estivesse aparelhada para lidar. E, enquanto as mais novas devaneavam sobre constituir família, Mimi sonhava com desafios e aventuras – o tipo de anseio que exigia uma independência extraordinariamente obstinada. "Eu não tenho nenhuma intenção de me casar", disse ela a um admirador, temendo a perspectiva de "ficar amarrada a uma pia de cozinha".

Quando se aproximava o seu vigésimo aniversário, as aspirações de Mimi Stanley pareciam estar bem encaminhadas. Sua busca de uma vocação respeitável logo se revelou bem-sucedida, primeiro como enfermeira residente num hospital de convalescentes de Woolton e, mais tarde, como secretária particular de Ernest Vickers, um magnata da indústria com residências elegantes em Manchester e no País de Gales. Por necessidade pessoal, Mimi dedicou-se inteiramente a seu patrão, certa de que, assim que a oportunidade se apresentasse, ela investiria suas economias "em uma modesta fazenda na qual poderia recepcionar estudiosos e dignitários de uma amostra seleta da sociedade de Liverpool".

Um concurso de circunstâncias, porém, colocou o sonho de Mimi fora de seu alcance. Na primavera de 1932, aos 26 anos de idade, um criador de gado leiteiro, de baixa estatura mas de compleição robusta, chamado George Smith, que morava bem defronte e toda manhã entregava leite cru no hospital, começou a cortejá-la seriamente. Seus esforços eram baldados pela frustrante indiferença de Mimi e pelo olhar vigilante de seu pai, que tratava todos os pretendentes das filhas como adversários. "Vovô tornava as coisas impossíveis para Mimi e George", disse Stanley Parkes, sobrinho de Mimi, que se lembrava de ter observado sua tia com olhos incisivos e admirados. Noite após noite, ele via o jovem casal sentado no cômodo dos fundos da casa da Newcastle Road, "sob constante companhia: meu avô e minha avó sempre no quarto vizinho". Quando ainda era absurdamente cedo, o velho George Stanley invadia a sala e gritava: "Pronto, já chega! Agora você vai... *para casa!*", impossibilitando que a relação se desenvolvesse. O namoro se arrastou desse jeito por quase sete anos até que, por fim, George Smith entregou um ultimato junto com o leite. "Olhe aqui! Eu já estou farto de você! Ou se casa comigo, ou nada!"

O casamento de uma jovem tão dedicada à carreira com um homem relativamente trivial e modesto poderia ter provocado um efeito mais perturbador do que exerceu sobre

a família Stanley, não fosse por outra união, mais problemática, acontecida com outra das muito ligadas irmãs. Seis meses antes, no dia 3 de dezembro de 1938, Julia, a filha favorita e mais animada de George Stanley, deixou o pai atordoado quando entrou em casa depois de um encontro com o namorado de longa data e anunciou: "Pronto! Eu me casei com ele", agitando como prova a certidão. Foi apenas de modo relutante, depois que o pai ameaçou Julia de expulsão se ela fosse morar com um amante, que ela propôs casamento ao jovem asseado e de "perfil perfeito" e espírito ágil chamado Freddie Lennon.

[II]

Se John Lennon romantizava a lembrança de sua mãe, tinha uma imagem completamente oposta de seu pai. Ao longo da vida de John, Freddie Lennon permaneceu uma vaga silhueta, um desterrado; com exceção de duas breves aparições, não teve nenhuma influência direta na educação do filho. Afora o ressentimento que perdurou em razão dessa circunstância, a consciência que John tinha de seu pai passou a ficar ano a ano mais fraca. "Logo esqueci meu pai", disse ele a Hunter Davies em 1968. "Era como se ele tivesse morrido."

Os Stanleys fizeram um bom trabalho ajudando a "enterrar" Freddie Lennon. "Desde o começo não queriam ter nada a ver com ele", afirmou sua sobrinha Leila Harvey. O pai de Julia o considerava abaixo da condição de sua família, "certamente não [era] da classe média", e Mimi mais tarde disse que "sabíamos que ele não serviria de nada para ninguém, muito menos para nossa Julia".

Embora por nenhuma ginástica da imaginação se pudesse dizer que fosse refinado, Freddie era "muito inteligente... um rapaz esperto", sem dúvida conseqüência de longos anos sobrevivendo de expedientes. Filho de Jack Lennon, refinado trovador inglês morto em 1919, Freddie, então com 7 anos, e o irmão mais velho, Charles, foram parar no Hospital Bluecoat. Situado na esquina da Newcastle Road, esse prestigiado orfanato de Liverpool se orgulhava da educação marcante e independente que dava a seus jovens pupilos. Ali, em meio a uma turma que competia febrilmente por alcançar as maiores honrarias acadêmicas, Freddie ganhou fama por ser cabeça-fresca. "Sempre que Freddie aparecia, sabia-se que a diversão estava chegando", disse um parente. "Ele não conseguia passar sem diversão." Não havia um lugar que ele não pudesse animar com uma observação espirituosa ou uma réplica oportuna. A resposta mordaz lhe vinha naturalmente, transmitida com tamanha *joie de vivre* que os amigos supunham que ele acabaria capitalizando isso em favor de sua personalidade. Mas Freddie nunca foi capaz de juntar todas as peças. Frívolo demais para dominar uma profissão, saltava de um emprego fixo para um bico, vivendo de pedir dinheiro aos amigos

ou ao irmão mais velho, Sydney, que trabalhava horas e horas fazendo bainhas de calças numa alfaiataria em Ranelagh Place. Freddie passava noites intermináveis numa das dezenas de casas de *vaudeville* da cidade, onde conhecia pelo nome as belas "vaga-lumes" de pernas compridas que desfilavam pelos corredores. No Trocadero, um cinema adaptado para teatro na Camden Road, ele quase sempre ficava de olho na mais bela atendente, uma garota estonteante com as maçãs do rosto altas e um sorriso envolvente emoldurado por cabelos castanhos lisos e compridos, mas na verdade ainda não falara com ela, Julia Stanley.

Foi somente num encontro casual no Sefton Park, aonde ele e um amigo tinham ido numa tarde em pleno verão para paquerar, que Freddie e Julia travaram um rápido conhecimento. Seu encontro, como Freddie o relatou, podia ser visto como o roteiro de uma comédia romântica. Ele seguia lépido e fagueiro por uma trilha com calçamento de paralelepípedo, trajando roupa de críquete e manuseando uma piteira, quando topou com "aquela pivetinha" empoleirada num banco de ferro. "Quando passei por ela, ela disse: 'Você tem cara de idiota'", recordou ele. "Eu disse: 'Você tem uma cara linda!', e me sentei ao lado dela." Lançando-lhe um olhar brincalhão de esguelha, Julia insistiu em que ele tirasse o "chapéu de idiota", e assim, com um sentido impecável de oportunidade, Freddie prontamente o atirou no lago. Era o gesto perfeito para receber um convite para ir dançar e, em última instância, para o seu coração. Fazia muito que Julia se sentia atraída pelo tipo de sensibilidade cômica personificada por Freddie Lennon. Como Freddie, "ela fazia piada com qualquer coisa", recordou um sobrinho que a adorava. "Se a casa estivesse pegando fogo em volta de Judy, ela sairia para a rua dando risada – faria uma piada sobre isso."

De todas as irmãs Stanley – todas "verdadeiras beldades... realmente belíssimas", de acordo com uma parente –, apenas Julia sabia como explorar seu precioso recurso. Em lugar de levantar o queixo quando um estranho a media com o olhar, Julia abria um amplo sorriso e piscava astutamente para ele. Sempre que passavam por ela, os homens a encaravam. Com apenas um metro e cinqüenta e cinco de altura e usando salto alto, um corpo roliço e atraente e grandes olhos castanhos que pareciam flutuar em seu rosto, Julia tinha uma beleza óbvia, provocante, que exagerava seu encanto. "Judy era muito feminina, era linda", explicou sua sobrinha, "nunca estava desarrumada. A gente nunca a viu com o cabelo despenteado. Ela ia para a cama com maquiagem para estar bonita de manhã."

Mas nem toda a maquiagem do mundo conseguiu atrair o tipo certo de homem. Desde o momento em que saiu do controle da família, Julia Stanley andou em companhia de uma sucessão de patifes bonitões que lhe passavam cantadas rápidas para escapadas ainda mais rápidas. Noite após noite, cantarolando com animação, ela fazia a ronda dos salões locais de danças e clubes ao ar livre, onde se congregava à multidão desenraizada de estivadores, soldados, garçons, operários e carregadores em hora de folga. Dançarina

ágil com sensualidade despreocupada, Julia se via em grande demanda como parceira nos elegantes concursos de dança de suingue que se estendiam até as primeiras horas da manhã. Ela contava piadas tão pesadas e obscenas como as de qualquer homem, o que lhe trazia uma abundância de admiradores. E cantava – "com uma voz parecida com a de Vera Lynn", diziam – sem se fazer de rogada.

À primeira vista, Freddie e Julia pareciam um casal implausível, mas a partir do momento em que se conheceram tornaram-se inseparáveis. Sendo ambos sonhadores infatigáveis, passavam dias inteiros caminhando por Liverpool e fazendo planos inviáveis. Abririam uma loja, um *pub*, um café, um clube onde atuariam em rodízio: Julia apresentando ditos espirituosos, Freddie cantando e tocando banjo. Ele tinha uma voz razoável, de tenor rouco, e carisma de sobra. O lendário Satchmo [Louis Armstrong] era um dos seus artistas prediletos, e Freddie imitava Al Jolson à perfeição, com todas as gesticulações. Se houvesse oportunidade, ele seria capaz de recitar a noite toda o que fosse do agrado da platéia. *Se houvesse oportunidade.* Mas o pai de Julia não só desaprovou o casamento como também exigiu alguma mostra de que o casal poderia se sustentar. Apesar dos planos extravagantes de Freddie de ser um artista do palco – o que resultou na indignação de seu sogro –, não existia nada de concreto. Em vez de trabalhar, ele passava as tardes levando o jovem sobrinho de Julia, Stanley, para passear no parque, e conversando, pensando, sonhando.

Finalmente, Freddie escapou do dilema usando a rota escolhida com mais freqüência pelos homens de Liverpool: fez-se ao mar. Assinou contrato com um navio que ia para o Mediterrâneo para trabalhar como criado de bordo da marinha mercante. Depois de embarcar em uma sucessão de transatlânticos, viajando entre as ilhas gregas, a África do Norte e as Índias Ocidentais, Freddie ganhou segurança, primeiro como mensageiro e mais tarde como chefe de garçons. Tornou-se um dos favoritos da tripulação devido a sua natureza sociável.

Freddie era "um verdadeiro sedutor", disse Julia a Mimi, "um adulador", que nunca se esquecia do nome ou da canção favorita de um passageiro. As pessoas se lembravam dele trançando entre as mesas, "com um sorriso que animava o ambiente". Mas a vida de marinheiro, embora agradável, era um intervalo de duração irregular. Os parentes se lembraram de ter visto Freddie de volta a Liverpool alguns meses depois da primeira viagem, sem quaisquer perspectivas concretas de embarcar em outro navio a vapor. Enquanto isso, Freddie mudou-se para a casa da família de Julia, supostamente a pedido de George Stanley, onde viveu da fumaça de seu último pagamento. Intitulando-se, por pura fantasia, "animador de navio", fez testes diante de alguns empresários de teatro locais, mas não teve êxito. Julia instou Freddie a conseguir alguma coisa mais sólida, pelo menos para aplacar o pai irascível, mas a situação se tornou bem mais intranqüila em janeiro de 1940, quando se descobriu que Julia estava grávida.

◆◆◆

A guerra chegou cedo à porta da frente de Liverpool. Bairros inteiros foram destruídos nos primeiros ataques aéreos que atingiram a cidade; as famílias acordavam e encontravam suas ruas "simplesmente *desaparecidas*", principalmente nas quadras na área de Penny Lane e arredores, para onde se desviava a artilharia pesada, as bombas sibilantes de quatro quilos e meio que visavam as docas. A Menlove Avenue, onde Mimi e George compraram uma bela casa semi-isolada, sofrera danos enormes. "Cinqüenta e seis pessoas foram feitas em pedaços em um abrigo antiaéreo a menos de 50 metros da casa de Mary", no dizer de um parente, que se lembrava de ter observado patrulhas do serviço de emergência "simplesmente aterrando" o local carbonizado. Mimi estava sempre às voltas com uma avalanche de bombas incendiárias, aquelas labaredas grandes e fosforosas que caíam em seu jardim, atirando cobertores sobre elas e pisoteando-as.

Durante a sucessão de violentos ataques aéreos do início de outubro de 1940, todos do clã Stanley se reuniam nas noites em Newcastle Road, decididos a apoiar-se mutuamente em meio à apavorante incerteza. Julia, que já estava com o parto atrasado em quase duas semanas, recebera ordem do médico de ir para o hospital, onde se entediava numa ala do segundo andar da maternidade da Oxford Street. Os dias eram longos e aborrecidos, e as noites, ainda piores, em decorrência de se apagarem as luzes para evitar detecção aérea. O tempo poderia passar com mais facilidade se Julia tivesse Freddie a seu lado – ele a teria feito rir com aquele seu jeito excêntrico, amalucado –, mas seu homem estava fora, tendo embarcado no começo daquele mês para também fazer sua parte no esforço de guerra.

A primeira semana de outubro trouxe uma escalada nos bombardeios, segundo os relatos jornalísticos, com levas e levas de missões de combate alemãs metralhando as docas do sul e o distrito do centro da cidade. No entanto, quando Mimi ligou para o hospital no dia 9 de outubro, pouco depois do anoitecer, e foi informada de que a "senhora Lennon acabou de ter um menino", nada – nem toque de recolher nem bomba nem tecnologia alemã – pôde impedir que ela fosse ver seu novo sobrinho. Mais tarde, Mimi fazia um relato intrépido, ainda que um tanto suspeito, de sua corrida *crosstown*: "Eu me abrigava nas entradas das casas, correndo o mais rápido que minhas pernas podiam me carregar". Ela ouvia a distância o eco estrondoso das bombas que atingiam a zona rural. "Caíam granadas que, ao atingir o solo, explodiam arremessando balas para todos os lados, além do fogo de artilharia", recordou ela, "e, quando surgiu um curto momento de calmaria, corri para dentro do pavilhão do hospital – e lá estava aquele lindo bebê."

De fato, John Winston Lennon era um lindo bebê. O nome lhe foi dado em homenagem a seu talentoso avô Jack, na esperança de que ele pudesse cumprir o legado de

Lennon para o estrelato. (Julia ofereceu o nome do meio em homenagem ao imponente líder de seu país, Winston Churchill.) Os olhos eram um par perfeito de quartos crescentes castanhos colocados acima de uma boca feminina, quase em forma de arco, nariz pequeno e afilado, e o queixo delicado, com covinha, de seu pai. Ele tinha a compleição clara da mãe, que mais tarde o faria parecer uma pitada ou duas mais claro quando comparado aos outros Beatles.

Durante os primeiros anos de vida de John, Julia se atirou às tarefas da maternidade, empenhando todos os seus esforços na criação do filho. Freddie reaparecia de vez em quando, mas só por um dia ou dois, e então partia outra vez para alguma confusa aventura marítima. Pelo menos o dinheiro não era mais problema: o pai providenciava o sustento da família, enviando cheques regularmente, e enquanto Julia e John moraram na Newcastle Road suas necessidades foram satisfatoriamente atendidas.

Em 1945 a mãe de Julia morreu, deixando o pai, que se tornara "velho e frágil", aos seus incertos cuidados. "De vez em quando Mary passava para ajudar", lembrou um sobrinho, "mas ela estava trabalhando fora, como enfermeira", o que deixava o fardo dessa responsabilidade nas mãos de Julia. Com John exigindo mais atenção, equilibrar ambas as obrigações tornou-se tarefa muito pesada para ela. Por natureza, Julia era uma pessoa sociável. Precisava de divertimento, risos, animação. E de um companheiro – "Judy podia conseguir um companheiro com facilidade". Isso sempre fizera parte da maquiagem de Julia, algo que não podia ser negado, nem mesmo quando havia um menino. Qualquer criança sensível captaria os sinais, e John, que era particularmente perspicaz, interpretava as frustrações de sua mãe como culpa sua.

As reminiscências de sua infância sempre estiveram tomadas por uma culpa inconsolável. Aquilo de que mais se lembrava era a rejeição, a sensação de que estava atrapalhando, de que era uma das causas da infelicidade de Julia e da ausência de Freddie. "A pior dor é a de não ser querido", confessava John, "de perceber que seus pais não precisam de você do jeito que você precisa deles."

O anseio de Julia por convivência alegre era potencializado pela esfuziante vida noturna de Liverpool, que grassava de modo quase tão feroz quanto a guerra. A cidade pulava no compasso das *big bands*, juntamente com os garotos e garotas que as seguiam. No centro dessa cena estavam os salões de dança abertos a noite toda, onde a festa nunca parava. Soldados e civis, receosos de um futuro incerto, juntavam-se sob as vigas baixas dos telhados, decididos a extravasar um pouco antes que se abatesse o impacto pleno da guerra.

Foi provavelmente em algum momento de 1942 que Julia se aventurou pela primeira vez a sair sozinha para dançar; depois disso, saía com freqüência, a princípio só, depois com

duas vizinhas cujos maridos estavam servindo. Mais tarde Freddie afirmava que esse pecadilho era culpa dele, resultante de uma observação feita em uma carta que lhe enviara. "Eu disse a ela: há uma guerra em curso; saia e se divirta, amor", recordou ele, sem perceber até onde ela o levaria a sério.

Foi apenas uma questão de tempo até Julia conhecer outro homem, um soldado galês chamado Taffy Williams, que estava aquartelado em Mossley Hill. Eles iam a todos os *pubs* e salões de dança que atendiam especialmente soldados, e Julia quase sempre trazia dessas saídas uma guloseima rara, preciosa – uma barra de chocolate ou um pastel doce –, que no dia seguinte dava a John no café-da-manhã.

A relação permaneceu inocente, ou pelo menos inocente o bastante para não ser questionada. Julia continuava a receber cartas regularmente de Freddie e as lia em voz alta para o filho – além de um cheque que cobria suas modestas despesas de subsistência. John agarrava-se a cada palavra frívola que seu pai escrevia, depois as repassava para seus primos na forma de espumantes aventuras marítimas. Para John, Freddie era uma figura misteriosa, romântica, um pai muito importante, que estava longe fazendo trabalho de homem.

No entanto, na verdade, pode-se dizer que Freddie Lennon era um otário. Constantemente se alistava no "tipo errado" de navio, viajando no papel de *bartender* conceituado ou com tripulações que funcionavam como bandos de piratas modernos. Depois de um contratempo típico em Nova York, ele partiu no *Sammex* em fevereiro de 1944 com destino ao porto argelino de Bône, onde foi detido e encarcerado por "perfurar a carga", ou, mais exatamente, surrupiar uma garrafa de cerveja contrabandeada. Posteriormente, Freddie desapareceu por seis meses – passando por aventuras na clandestinidade na Holanda e da África do Norte até Nápoles, garantia ele –, razão pela qual seus familiares imaginaram que ele os havia abandonado.

Julia nem precisava ser convencida disso. Ela estava se divertindo a valer com Taffy Williams, e grávida de um filho dele. No entanto, por mais que amasse o soldado, era incapaz – ou apenas não estava disposta a tanto – de casar-se com ele. Por um lado, ela já era casada. E, por outro, tinha de pensar em John. Williams não estava preparado para assumir a criação de um menino juntamente com Julia, e abandonar John estava fora de cogitação para ela – pelo menos no momento.

Justo quando parecia que as coisas não podiam mais piorar, Freddie voltou para casa, abatido e com razão. Apesar de toda a sua superficialidade, Freddie Lennon ainda era um homem orgulhoso – o bastante para ser magoado por uma esposa infiel. Julia tratou seu marido com desdém, encarando a constrangedora situação como se de algum modo tudo fosse culpa de Freddie. A personalidade dela sempre fora despreocupada e extrovertida. Agora se tornara severa e frágil, suas palavras desnecessariamente cruéis e venenosas, seu humor

oscilando entre a irracionalidade e a hipocrisia. "Ela disse que havia sido estuprada por um soldado", contou Charles, irmão de Freddie, que tentou ser mediador do casal. Prontos a defender a honra de Julia, os irmãos Lennon foram tirar satisfação com Taffy Williams, pouco antes do Natal de 1945, mas a versão que ele dava dos fatos fazia sentido. Estava claro que Julia tinha sido sua amante durante mais de seis meses. Não havia mais razão para fingir. Freddie aceitou o fato de que ela ia ter um bebê de outro e se propôs a voltar para o seu lado. Mas alguma coisa dentro dele agora estava partida.

◆◆◆

Partida – mas não acabada. Manter Freddie Lennon inteiro significava manter o bem-estar de seu filho, John. Agora o que era preciso era ter responsabilidade, e responsabilidade não era o forte de Freddie nem de Julia. De fato, os Lennons haviam flertado com essas mesmas circunstâncias ao colocar seus interesses egoístas à frente das necessidades do filho. Freddie se pôs em ação, levando John para a casa de seu irmão Sydney, no subúrbio de Maghull, enquanto Julia chegava ao fim da gravidez. Essa pode ter sido uma decisão prática, bem arrazoada, ou pode haver sido planejada para lhe dar a oportunidade de solucionar suas diferenças com Julia. É impossível saber ao certo.

Em todo caso, Freddie se viu sem espaço de manobra. Ofereceu-se para ajudar a criar o bebê, mas foi rejeitado. Havia ressentimento demais, não sobrara nenhum resquício de amor no coração de Julia. Além disso, "a família a informou muito categoricamente de que esse filho teria de ser dado para adoção", recordou sua sobrinha. O já muito sofrido pai de Julia, indignado, recusou-se a permitir que ela permanecesse em sua casa. Por isso, Mimi ajudou a mudá-la para a Casa de Saúde Elmswood, em Mossley Hill, onde, em 19 de junho de 1945, nasceu uma menina, que foi chamada de Victoria. "Era um lindo bebê", lembrou-se Anne, irmã de Julia, "mas nunca soubemos quem era o pai." Toda a desagradável questão foi abafada e não chegou a ser discutida entre o resto da família Stanley. "Sequer soubemos que ela tivera [outro] bebê", disse Leila Harvey. Certamente nada foi dito a John a respeito, muito menos que ele tinha uma irmã. (Pelo que dizem, ele nunca soube de sua existência.) Sem maiores delongas, o bebê foi tirado de Julia e entregue a um capitão do Exército de Salvação da Noruega, que levou a recém-nascida para a Escandinávia, e essa foi a última coisa que se ouviu falar a seu respeito.

Livre dessa última imposição, Julia voltou ao vibrante cenário social, que, pelos padrões de Liverpool, se tornara mais animado que nunca. Soldados americanos, estacionados numa base espraiada nas imediações de Burtonwood, adicionavam sua incontível exuberância à confusão reinante. Julia sempre fora uma garota que gostava de divertir-se; agora, à medida que

ficava mais difícil dar-se esse luxo, ela procurava um galã de meia-idade para bancar sua aposta. Não foi preciso mais que algumas semanas para Julia fisgar um novo pretendente.

Julia e Bobby Dykins haviam se conhecido um ano antes, e desde então, envolvidos também com outros parceiros, estavam em um permanente namoro duplo. Dykins, cujo nome de batismo era John, saía com Ann Stout, vizinha de Julia, mas nunca houve dúvida sobre onde estavam seus sentimentos. Ele "sempre piscava para [Julia]", o que "a divertia, levando-a a zombar daquilo", como num flerte brincalhão. Encontraram-se novamente pouco depois de Julia deixar a casa de saúde e, com ela livre de seu embaraço, as coisas logo se tornaram sérias.

Natural de Liverpool e vários anos mais velho que Julia, Dykins era um irlandês católico, tranqüilo, alinhado e encarregado dos vinhos do Hotel Adelphi, e tão empenhado em chegar à alta-roda quanto Julia em nela viver. Bobby tinha "muito boa aparência", segundo aqueles que cruzaram seu caminho. Moreno, esbelto, forte e empertigado, era apelidado de Spiv* pelos meninos Stanley porque ele os fazia lembrar muito de Arthur English, comediante inglês do teatro de variedades famoso por "seu bigode fininho e pelo chapéu chato de abas erguidas". Na lembrança de John, seu apelido não era tão lisonjeiro; ele o chamava de Dykins "Nervosinho" em virtude de "uma tosse nervosa e [...] dos cabelos escassos, cobertos de margarina". Poucos homens tinham mais acesso a luxos tão restritos: bebidas, chocolate, sedas, cigarros. "Certamente estava ganhando muito dinheiro", disse Stanley Parkes, e ele não parava de esbanjá-lo, bem como seu charme, com sua nova e agradecida namorada. "Era mundano, tinha vivido bastante [...] sempre muito franco e animado."

Nem sempre: parentes e amigos de Julia se lembram dele como possuidor de um temperamento conturbado e capaz de explodir a qualquer momento. Dykins, disseram, era mal-humorado, imprevisível, até violento quando estava embriagado e contrariado com alguma coisa. "Tinha um pavio muito curto. Julia sabia quando sair do seu caminho, mas de vez em quando ele se enfurecia e a esbofeteava." O próprio John se lembrava de uma época em que "minha mãe veio nos visitar de casaco preto e com o rosto ferido". E havia outras lembranças esporádicas de abuso.

No entanto, Julia estava comprometida com seu novo amante, e ela e Bobby foram morar juntos, na tentativa de dar uma aura de respeitabilidade a seu caso considerado ilícito. Isso trouxe novas complicações – sobretudo para John. O aparecimento de mais um estranho na casa se mostrou desconcertante, para não falar das explosões de hostilidade que ele testemunhava entre os adultos, e o menino foi transferido de uma irmã para outra enquanto Julia dedicava todos os seus esforços para fazer a relação funcionar. Essa e outras

---

* *Literalmente, "malandro". (N. do T.)*

negligências cobraram um tributo precoce de John. "Isso o confundia, e freqüentemente ele fugia", disse Mimi numa entrevista, enumerando as vezes em que ela abria a porta e encontrava seu desorientado sobrinho agachado ali às lágrimas, incapaz de falar. Mais de uma vez Mimi levou John de volta à casa de Julia, onde disse poucas e boas à irmã mais nova. Extremamente furiosa, ela gritava: "Ah, pelo amor de Deus, Judy, *comporte-se!*" De outra feita, segundo lembra Leila Harvey, "na sala de estar da casa de Mimi, com John atrás dela na cadeira, Judy ouviu coisas como esta: 'Você não está preparada para ter essa criança!'" A família não só "discordava do modo como ela estava vivendo", como também achava Julia "frívola e pouco confiável", uma mulher que nunca levava nada a sério, mesmo quando se tratava de tarefas domésticas corriqueiras. Às vezes, parentes que a visitavam a encontravam varrendo a cozinha com uma calcinha na cabeça. E na culinária "ela era absolutamente maluca", misturando ingredientes como um cientista louco. "Um pouco de chá entrava na mistura", recordou sua sobrinha. Na verdade, "[nas receitas dela] entrava um pouco de tudo".

Em junho de 1946, Freddie tirou uma licença inesperada de seu emprego e regressou a Liverpool para resgatar John das pressões que vinham se acumulando na casa. Não houve a menor objeção de Julia quando ele pediu para visitar o filho; Mimi, que estava fazendo o papel de tutora extra-oficial de John, também concordou. Pai e filho saíram para uma curta viagem, pretensamente de férias, pela orla em Blackpool, sob o pretexto de promover uma reconciliação, mas, como Freddie mais tarde admitiu, "com a intenção de não voltar nunca mais". Depois de duas semanas zanzando pela calçada da praia, um plano se concretizou: pai e filho decidiram emigrar para a Nova Zelândia. Parecia o lugar perfeito para um homem como Freddie Lennon começar de novo, e, acima de tudo, ele ficaria com John.

Conta-se que John estava encantado com a perspectiva de viajar com seu pai, embora não haja nada, além do vago relato de Freddie, explicitando tal sentimento. Porém, quase com certeza, John ansiava pela atenção carinhosa de um adulto do sexo masculino – sem falar que se tratava de um marinheiro, que se tratava de *seu pai* –, e os sonhos de Freddie estavam sempre repletos de camadas de fantasia romântica. Como um menino poderia resistir? O que parecia tornar esse episódio tão importante para John não era a mudança ou a aventura de ir para o estrangeiro, mas o fato de que ele finalmente conseguira a atenção de seu pai. Após sofrer cinco anos de indiferença e negligência, em que seus pais buscavam os próprios prazeres, isso era o que ele mais queria.

Pouco antes da longa jornada para o Sul, Julia e Bobby Dykins apareceram inesperadamente em Blackpool no final de julho de 1946, com a intenção de levar John de volta para Liverpool. Apenas se pode imaginar a cena que isso provocou. Ainda segundo o relato que Freddie fez mais tarde a respeito, seguiu-se uma discussão, na qual ele se ofereceu para

levar também Julia para a Nova Zelândia. "Ela respondeu que não. Tudo o que ela queria era John." Freddie não conseguiu convencê-la a reconsiderar a decisão, muito menos a abandonar seu filho. Percebendo o impasse, ele sugeriu que John escolhesse entre os dois.

Era uma coisa horrível e impensada pedir a um menino de 5 anos que tomasse uma decisão como essa. E, embora o incidente pareça inverossímil (John não se lembrava dele quando adulto), possui uma ressonância comovente, ainda que lamentável. Segundo a muito citada versão de Freddie: "Ele tinha de decidir entre ficar comigo e ir com ela. Ele disse que queria ficar comigo. Julia perguntou mais uma vez, mas John disse novamente que era comigo. Julia saiu pela porta e estava para subir a rua quando John foi atrás dela. Essa foi a última vez que o vi ou ouvi falar dele até o dia em que fiquei sabendo que se tornara um beatle".

[III]

De volta a Liverpool, John Lennon logo se viu enredado em um novo melodrama, dessa vez até mais traumático e dilacerante que o anterior.

Naquele verão, pretendendo dar a John o tipo de amor e estabilidade de que ele tanto precisava, Julia organizou um modelo de vida familiar e o matriculou numa escola perto de sua casa. Porém, algumas semanas depois disso, ele não estava mais vivendo com ela. As circunstâncias exatas em torno desse fato novo foram borradas pela especulação e pelo mito. Pode ter havido algum atrito entre Julia e Bobby Dykins, que levou ao afastamento de John; talvez a intrusão de um menino novo tenha acarretado demasiada tensão na relação. Alguns parentes aventaram a hipótese de que Julia simplesmente não estava à altura de assumir a maternidade em tempo integral. Leila Harvey acreditava que Julia "foi forçada" por Mimi e por seu tirânico pai a se separar do filho, como castigo por seu comportamento pecaminoso. "Ela não teria deixado que levassem John, a menos que isso lhe houvesse sido ordenado", insistiu Leila.

Nada disso fez diferença alguma para o menino. John pareceu aceitar a idéia de que, por algum motivo, a culpa era sua, que era ele o responsável pela incompetência da mãe. "Minha mãe... não deu conta de cuidar de mim", foi como ele mais tarde explicou. Seja qual for o motivo, em algum momento daquele mês de agosto, John foi mandado diretamente para a casa de Mimi de uma vez por todas, onde se decidiu que ele receberia "uma educação adequada".

Mimi Smith facilmente cobriu a falta de atenção de sua irmã na criação de John. Em tudo diferente de Julia, Mimi era uma dona de casa orgulhosa, decidida, ainda que "difícil", com uma determinação férrea que a supriu de grandes reservas de disciplina para o papel de pai substituto. "Mimi era uma moça sensata, digna... o esteio absoluto da família", recordou um membro da família com um misto de admiração e temor. Quem quer que a contrariasse

podia esperar receber a medida plena de sua ira – talvez uma furiosa repreensão verbal ou, pior, o temido tratamento do mutismo. Decidida a "criar John direito", ela tinha idéias fortes sobre comportamento correto, que beiravam a intolerância. Palavras como "teimosa", "impaciente", "autoritária" e "inflexível" têm sido utilizadas para descrever sua natureza forte. Porém, se Mimi era uma "disciplinadora impiedosa", na expressão de um amigo de infância de John que a conheceu, ela também podia ser uma pessoa de trato fácil e com um grande coração. "Ela tinha um maravilhoso senso de humor, que John era capaz de despertar; ele era capaz de fazê-la rir nas situações em que ela tentava discipliná-lo", diz Pete Shotton. Apenas um instante depois de ela ter feito John sentir sua opinião sincera e fria, já os dois "estavam rolando de rir em cumplicidade".

Quase de imediato, John se estabeleceu confortavelmente na casa dos Smiths. A residência da família na Menlove Avenue – também conhecida como Mendips, em homenagem a uma cadeia de montanhas – era uma casa de família como qualquer outra, acolhedora, com sete cômodos de alvenaria e um quarto extra que mais tarde Mimi veio a alugar para estudantes como fonte de renda depois da morte de George. Graças ao terreno desobstruído de um campo de golfe do outro lado da rua, a luz solar inundava o interior agradável, aquecendo um labirinto infinito de cantos onde John costumava se enrolar e folhear sonhadoramente livros de figuras. Seu quarto era pequeno, mas tranqüilo, e ficava em cima da varanda; na maioria das manhãs ele era acordado cedo pelo ruído dos cascos de um cavalo que puxava uma velha carroça para entregar leite ao longo da rua toda sulcada.

Tia Mimi e tio George fizeram que John se sentisse amado ali. Mimi disse a um parente próximo que nunca quisera crianças, mas que "ela *quis John*". Desde o momento em que ele chegou à Mendips, ela o banhou em atenção. Julia comprava livros e lia histórias para ele, sobretudo as de um volume esfarrapado e fartamente ilustrado de *Wind in the Willows* ["O vento nos salgueiros"], que tinha passado de seu primo Stanley para a prima Leila e por fim chegado a John. A sala de estar de Mimi estava sempre tomada pelo aroma doce de tortas e pudins de maçã, que ela assava quase com a mesma habilidade e espontaneidade com que mais tarde John viria a compor canções. E sempre havia brinquedos e blocos de desenho suficientes para entretê-lo. Além disso, Julia o visitava – com freqüência, praticamente todo dia, o que em alguns aspectos melhorava as coisas para John, mas em outros piorava.

Se Mimi às vezes sabia ser áspera e irascível, seus humores eram equilibrados pelo marido, George Smith. Pouco se sabe sobre ele além dos mais sucintos detalhes apresentados por seus parentes. Era "um homem quieto e jovial", como uma pessoa o descreveu, que havia abandonado o ramo leiteiro (ele tinha uma fazenda e um ponto-de-venda de leite a varejo com seu irmão Frank, atividade que cobriu quatro gerações da proeminente família Woolton) para administrar um pequeno negócio de jogo, bancando apostas baixas nos *gee-*

gees, como eram chamadas as corridas de cavalos realizadas no hipódromo local. (Todo ano ele deixava John apostar no Grand National, lembra um primo.) Ninguém sabia ao certo como tio George equacionava essas atividades com a rígida Mimi, mas uma coisa era clara: ele mimava o sobrinho. "Tio George adorava John completamente", confirmou outro primo que visitava a Mendips com freqüência. "Eu não tinha tempo para ir brincar com os patinhos na banheira com ele", lamentou Mimi, ao passo que "quase toda noite George ia vê-lo na cama com um sorriso." A qualquer hora do dia, ele pegava o sobrinho pelo ombro e entoava: "Quem me dá um estalado?", e o menino geralmente o premiava com um beijo estalado, barulhento. Embora George trabalhasse à noite, "ele levava nós todos ao cinema [e] ao parque", lembrou-se Leila. E nessas ocasiões, quando os três primos brincavam lá fora, ele permitia que comessem no barracão do jardim, onde exigiam "comer do mesmo jeito que um animal, com [as] mãos".

Por mais diferente de Mimi que ele possa ter sido em certos aspectos, ambos enfatizavam a absoluta necessidade, para não dizer compulsão, da auto-educação constante, principalmente por seu amor pelas palavras. Na sala de estar, atrás do sofá, Mimi tinha na estante "vinte volumes dos melhores contos do mundo", que ela afirmava que "John lia... e relia muitas vezes", bem como "a maioria dos clássicos". George recitava os versos infantis favoritos de John e, mais tarde, quando o garoto já estava bem mais velho, ensinava-o a resolver palavras cruzadas. "As palavras não precisam ser tomadas em seu sentido literal", explicava ele. "Elas têm muitos significados" – conselho valioso guardado para mais tarde. Isso não quer dizer, como alguns livros afirmam, que o tempo que John viveu com Mimi fosse limitado à casa. Ele era dedicado a seu primo Stanley, e assim permaneceu ao longo de toda a sua vida. Embora Stanley fosse sete anos mais velho que John e na maioria dos meses estivesse longe, na escola preparatória, eles desfrutavam de uma amizade fácil, pouco exigente, que funcionava sobre bases iguais. Na maioria das férias, John era enviado numa viagem de dez horas até a casa de seu primo na Escócia, onde os meninos perambulavam em torno do *loch* Madie, um lago freqüentado por velhos pescadores, e pescavam trutas nos córregos congelados. Stanley tinha um rifle de ar comprimido que disparava chumbinhos e ensinou John a atirar. "Minha mãe tinha uma .22", recordou ele, "e John e eu praticávamos um pouco de tiro ao alvo. Saíamos atirando em coelhos... ou em latas e garrafas." Quando se entediavam com isso, como invariavelmente acontecia depois de várias horas, iam para uma das cinco belas praias de areia branca do lugar, onde Stanley acabou ensinando John a nadar. Os meninos corriam de bicicleta pelas pequenas trilhas de terra, simulando estar numa pista de corrida, e depois, lembrou Leila, "gritavam como loucos em linha reta antes de enfiar a bicicleta numa ladeira". Mais tarde, preparavam lanches para piquenique e iam ver os espetáculos de marionetes que duravam o dia todo ou iam para as termas ao ar livre

em Blackpool. Stanley contou que chegou a "arrastar Leila e John para o cinema até três vezes em um único dia – saindo de um cinema e entrando em outro".

Diferentemente da persona mais solitária que ele mais tarde cultivou na adolescência, a infância de John Lennon parece marcada por frivolidade e felicidade. "Ele era um rapaz muito despreocupado, bem-humorado, bonachão, animado", comentou Leila. Ao contrário da opinião geral que se formou depois, o pré-adolescente John Lennon não era um pária. Ele pode não ter "se entrosado" com crianças menos curiosas em termos artísticos, como sempre afirmou a seus entrevistadores. Pode ter se entregado "a um transe durante vinte anos", devido a uma falta de estímulo intelectual. Mas não era "uma criança muito desamparada", na imagem que Yoko Ono mais tarde tentou fixar diante do público. "Essa visão de mim como órfão é besteira", confessou John em sua última entrevista publicada, "porque eu estava bem protegido por minha tia e meu tio, e eles cuidaram muito bem de mim, obrigado."

Ele também foi bem cuidado na Quarry Bank, a escola pública de gramática (comparável ao colegial) em que ingressou em 1952, embora não de um modo de que se possa ter orgulho. Tendo logo conquistado a fama de "palhaço da classe", chamou a atenção dos mestres severos e autoritários da Quarry Bank, que se orgulhavam da erudição e da disciplina da escola. John, mortalmente entediado, não valorizava nenhuma dessas qualidades, e burlava as regras sempre que podia. Nem mesmo as ameaças de castigo corporal o perturbavam. Ele não dava a mínima.

Em vez disso, as questões com que se debateu mais tarde, enquanto crescia, eram: por que ele era *diferente*? Como poderia cultivar as idéias informes que se agitavam dentro dele? E o que haveria, se é que haveria algo, capaz de abrir o mundo para um garoto bem-ajustado, porém entediado, da classe média suburbana de Liverpool? Ele encontrou a resposta certa noite, muito por acaso, na privacidade de seu quarto, enquanto girava o botão de sintonia do rádio.

Capítulo 2 | **A chegada do messias**

[I]

Novamente, sorte e felicidade: graças a uma confluência entre geografia e o cosmo. A Rádio Luxembourg, transmitindo em 208 metros na maioria das sintonias de rádios de ondas médias, tinha um sinal que por algum milagre conseguia acelerar seu caminho semidireto para o Reino Unido. Tudo dependia das massas frontais inconstantes que colidiam com o mar da Irlanda. "A recepção era sempre ruim... tinha-se de [colocar] o ouvido colado no falante, sempre mexendo no sintonizador", lembra um dos colegas de classe de Paul McCartney, "mas aquilo já dava pra gente muito que sonhar." Todo sábado e domingo à noite, o serviço de língua inglesa da emissora apresentava uma lista de músicas que trazia no bojo uma mistura de sucessos de rockabilly e rhythm and blues de Bill Haley, Fats Domino, Lavern Baker, Carl Perkins, The Platters e dezenas de outros astros americanos cujos petiscos picantes serviam para estimular a insípida dieta da música européia ocidental. Seu impacto era sentido de modo mais agudo na Inglaterra, onde a emissora estatal tinha toda a personalidade de um bolinho velho. Das 8 da manhã até a meia-noite, cada um dos três garotos que mais tarde se tornariam os Beatles sintonizava o sinal cheio de estática da emissora, enquanto os pródigos DJs apresentavam, em surtos pneumáticos de eloqüência, os discos de rock'n'roll que estavam subindo nas paradas americanas. Ninguém perdia a transmissão a menos que os pais o proibissem terminantemente, o que felizmente nenhum deles fazia. John, Paul e Ringo acompanhavam a transmissão tão fielmente como outros guardariam um dia santo. George, que era mais novo e provavelmente estaria dormindo às 11 horas, era informado do programa na manhã seguinte por seu colega Arthur Kelly.

Para John Lennon, aos 15 anos de idade, a transmissão era um tipo de bênção pessoal, como o telefonema de um espírito sacerdotal. Ele era conhecido por seu "comportamento distraído" com os amigos; horas antes do programa, ele já se alheava ao que estivesse acontecendo, concentrando-se depois, durante a audição das músicas, como um jogador de

críquete prestes a fazer um lançamento perfeito. "Ele considerava aquilo como se fosse a Bíblia", diz Pete Shotton, que, sob pena de deixar de ser o melhor amigo, tampouco perdia um programa. No quarto escuro da frente da casa de sua tia, na Menlove Avenue, Lennon se sentava invariavelmente com as pernas cruzadas na beirada da cama – o aluno maduro, impressionável, de cuecas Fruit of the Looms –, com um arsenal completo de acessórios para anotações. Habilmente, com os dedos acariciantes, ele massageava o botão de sintonia de seu rádio, até que a voz sociável de Jack Jackson crepitava na noite envolvente. Às vezes ele anotava rápida e furiosamente as letras das músicas, preenchendo com seus próprios palpites os pontos em que perdia palavras decisivas; outras vezes, arrebatado por uma canção emocionante, afastava o bloco de papel, recostava-se, cerrava os olhos e se deixava transportar pelas vozes e melodias que teriam um efeito duradouro em sua vida.

"Essa é a música que me trouxe das províncias da Inglaterra para o mundo", diria John mais tarde. "Foi isso que me fez o que eu sou."

Era uma paixão incomum para um menino criado por arquitutores que, em absoluto, não eram nada musicais e por uma tia que não só desdenhava a música popular como a expulsava da casa – em vão. Os Smiths mantinham uma velha radiola em gabinete de madeira na sala de estar de sua casa na Menlove Avenue quando John ainda era menino, mas raramente, se não nunca, a incomodaram com outra coisa que não um dos velhos discos de 78 rpm de Sir Thomas Beecham regendo Händel ou Bach que eles adquiriram. A sintonia fiel do rádio dos Smiths raramente se desviava das insuperáveis freqüências da BBC. Assim, John ia assimilando muito do que descobria com amigos na programação de seu precioso rádio transistor, exibido como arte sem preço em seu quarto.

O ar fresco e o estilo de vida tranqüilo que haviam atraído famílias de Liverpool para o centro de Woolton agora levavam John para fora de casa, não para fugir de seu rádio, mas para melhor sintonizar suas transmissões. Todos os dias do verão, ele se reunia com os amigos em um lugar que apelidaram de "o Montinho", uma rampa suave de grama que servia de mirante no maravilhoso Calderstones Park, com uma vista dos campos e lago circundantes. Não havia hora pré-estipulada para o encontro, e nenhum deles "usava relógios, mas toda manhã, por volta das 11 ou do meio-dia, eles apareciam lá em cima com suas bicicletas – John, Pete Shotton, Len Garry e Bill Turner. Do alto do Montinho, o mundo era deles; tinham um ponto de visão inigualável e podiam inspecionar a distante extensão de gramados bem aparados e magníficas ravinas, onde as crianças brincavam sem pressa em grupos desorganizados e adolescentes rondavam as trilhas apagadas que levavam para dentro e para fora das alamedas arborizadas. A vista era desimpedida, estendendo-se na distância até o prédio administrativo principal, outrora uma elegante mansão vitoriana que então abrigava um café e, à esquerda, para o lago liso como espelho, onde os barcos vagavam. Entretanto,

por maiores que fossem os apelos para a ação, os rapazes de Woolton optavam por não explorar a área. "Saboreávamos o simples prazer de ficar ali e sermos amigos", explica Pete Shotton, com justa importância. "Nossos aniversários de 15 anos estavam chegando. Tínhamos acabado de descobrir como eram as meninas, e acima de tudo adquirimos todos um ávido interesse pela música."

Esse interesse foi reforçado pelo súbito aparecimento de um instrumento musical, uma gaita Hohner, que aparentemente tinha sido presente de um dos estudantes inquilinos de tia Mimi, e reforçado também por Len Garry, um rapaz tranqüilo, imperturbável, que "estava sempre cantando ou assobiando". Os rapazes ficavam de cócoras e desatavam a cantar versões de "Bubbles" e "Cool Water", músicas que caíam como uma luva na visão romântica que um colegial tinha do mundo de um homem de verdade. Reclinando-se na grama contra as bicicletas deitadas, esperavam a longa e pastosa deixa da gaita, e então lançavam a cabeça para trás para cantar: "*Keep a-movin', Dan, don't you listen to him, Dan, he's a devil not a man...*" A princípio, John nunca cantava; era tímido demais. Mas, à medida que as sessões se tornavam menos intimidantes e mais soltas, ele tomava coragem, instigado com vigor pelos amigos. O gosto musical dos rapazes se ampliou consideravelmente graças às surradas *jukeboxes* da Hilda's Chip Shop e do Dutch Café, onde, entre as muitas descobertas que faziam, estavam *crooners* como Johnnie Ray, Frankie Laine e Tennessee Ernie Ford. Sob a influência do divertido – ainda que gratuitamente estiloso – Laine, os rapazes esperavam até que as linhas de visão do Montinho estivessem mais livres, e então desatavam a cantar: "*I'm just a-walkin in the rain...*", estrangulando cada sílaba com balbucios de desgostos imaginários.

Outros amigos podem ter compartilhado seu amor pelo canto, mas, se o faziam, ninguém se atreveu a contar. "Cantar não era coisa de macho", diz Pete Shotton, categórico, principalmente baladas, que não se encaixavam na imagem de um rapaz com ar de superioridade, típico de Liverpool, "que estava pronto a brigar assim que olhava para você." Esse era outro motivo para ocupar o Montinho; dava-lhes uma posição alta o bastante para praticar sem ser percebidos. "Quando um de nós via alguém chegando, baixávamos a cabeça e a gaita desaparecia."

Quaisquer que fossem seus temores, John adorava tocar a gaita e tornou-se uma visão familiar vê-lo pedalar sua bicicleta pelas ruas de Woolton Village "com as calças compridas enfiadas nas meias... [e] a gaita apontando para fora de seu bolso traseiro". Conta Nigel Walley: "Foi a primeira indicação [entre nossos amigos] de que alguém tinha algo a ver com música. A gente ia para qualquer lugar e via [John] descendo a rua – só a figura dele – e ouvia aquela gaita de boca passando".

No que diz respeito ao batismo musical, John já vadeara pela margem rasa. Criança ainda, ele aprendera a tocar acordeão, mas logo se cansou do básico, tipo "Greensleeves" e

"Moulin Rouge". A gaita lhe deu acesso a sua própria música, as canções que os rapazes de sua idade estavam ouvindo, um feitio melhor para o som que ele procurava. Mas havia limites. As gaitas eram divertidas, mas não dava para tocar e cantar ao mesmo tempo. Esse John agitado, que ao final do ano havia mostrado mais confiança em sua voz durante a cantoria em conjunto no Montinho, também continuava se engalfinhando com sua perplexidade. Com um ar muito consternado, os olhos serpeando apertados nas órbitas, ele rolou a bicicleta para mais perto da de Pete para que ninguém entreouvisse a conversa. "Estão dizendo que você é um maricas", começou John, com rodeios, "mas você não é maricas, certo? Não existe nada de errado em cantar, não é?"

Esse era o modo como Lennon entrava em assuntos delicados: enviesado, para que pudesse recuperar-se, ou simplesmente eximir-se, de assumir uma posição comprometedora. Acima de quase qualquer outra coisa, John Lennon tinha medo de parecer fraco ou efeminado.

Pete aprendeu a ler com cuidado primoroso a ambivalência de seu amigo. Pouco antes, no mesmo verão, John levantara outra sugestão que exigia cuidadosa consideração para encontrar uma resposta. Os dois garotos estavam andando de bicicleta pelo bairro quando de repente John parou no meio-fio e deu um giro sutil de 180 graus com os olhos. Acalmando a voz, ele disse: "Você já, hã, pensou, hã, em aprender a dançar, Pete?" John convenceu Pete a matricular-se com ele, em segredo, num "curso de dança de verdade" que era dado uma vez por semana na Escola de Dança Vernon Johnson, um centro de jovens num sólido edifício de arenito na Allerton Road, próximo de Penny Lane. Ali, a palavra "de verdade" significava usar traje formal, no estilo usado nos salões de baile, que eram um passatempo popular em Liverpool até onde a memória conseguia alcançar. Pete pediu emprestado um dos ternos de seu irmão mais velho, Ernest, que praticamente o engolia em dobras de tecido excedente; John vestiu um casaco esporte e "calças formais" que tia Mimi comprara na esperança de que um dia ele as vestisse para ir à missa. Juntos, deviam formar um quadro charmoso, ainda que ligeiramente cômico, partindo ao entardecer, como faziam, da esquina da Menlove Avenue: dois homenzinhos elegantes reivindicando seu direito a fazer parte da sociedade adulta.

Antes, naquele mesmo ano, outro colega de escola, Eric Griffiths, tentara ensiná-los a dançar suingue – ou "kerbopping", como Pete e John o chamavam. Quando se tratava de dançar, Griffiths tinha talento. Ele aprendia os passos com uma irmã mais velha que freqüentava clubes de jazz, em que os aficionados locais pareciam dançar a coqueluche do momento. Depois da aula, os rapazes desciam para a casa de Griffiths em Halewood Drive, dobrando a esquina da casa de Mimi, onde, segundo Eric, "colocávamos alguns discos e praticávamos a dança. Dançávamos suingue um com o outro – eu conduzindo, tentando conseguir que eles acertassem os passos". Mas John, diz Griffiths, "nunca pegava o ritmo".

"Fazíamos os passos, estávamos aprendendo a dançar", lembra Pete. "Mas John era o pior dançarino do mundo, parecia uma caixa de papelão duro." Pete ficava perplexo, sem saber por que seu amigo queria se torturar daquele jeito.

Uma noite, assim que a música tinha terminado e os alunos começaram a dispersar-se, os rapazes voltavam ao vestiário para apanhar os casacos, quando de repente as luzes diminuíram até se apagar. Pete andava aos tropeços, tateando muito mal no escuro, até que seus braços abraçaram algo suave e agradável; com confiança quase perfeita, uma garota o beijou com convicção na boca. A pura surpresa daquilo num contexto tão improvável não poderia passar despercebida ao malandrinho que havia em Pete Shotton. Ele havia pensado que as garotas que freqüentavam as aulas eram "recatadas e respeitáveis". Por fim, para sua decepção, as luzes se acenderam. Pete olhou em redor pela sala e viu John em pé – *com um sorriso aberto* – olhando para ele, com outra bela garota, que parecia ter a mesma disposição daquela, agarrada ao quadril. "Foi então que percebi por que ele me arrastara para aquele lugar", diz Shotton.

O que fez que o episódio ficasse tão gravado na memória de Shotton foi perceber que, de algum modo, John Lennon havia arquitetado o encontro no escuro. John não esperava que as situações lhe acontecessem – ele as criava. E isso nunca ficaria mais claro do que no ano seguinte.

[II]

Em setembro, John voltou para sua prova final na Quarry Bank, oprimido pela sombria perspectiva de mais um ano na escola. Ele continuou ancorado no modesto nível C, "com os rapazes obtusos", o que se mostrava uma fonte constante de constrangimento. Mas, embora no passado tivesse se empenhado muito para não naufragar nos estudos, já não fingia mais estar interessado nesse assunto, e simplesmente desistiu de estudar. As aulas para as quais foi encaminhado – de inglês, história, geografia, matemática, ciências e francês – não despertavam nele o menor interesse. E educação física era uma maldição. Rod Davis, o futuro quarry man que era o capitão do grupo de natação, convenceu John a entrar para a equipe de revezamento da escola, onde ele brilhou no estilo *crawl* – "mas no fim do treino", conta Davis, "ele simplesmente caía no sono".

Por ironia, continuava sem respaldo para a única habilidade que lhe trazia o maior prazer – e John se ressentia disso. "É óbvio que desde muito cedo eu era musical", lembrou John, "e me pergunto por que ninguém nunca fazia nada a respeito..." Alguns problemas básicos de desenvolvimento poderiam ter se resolvido se um amigo ou um professor sugerisse

sua transferência para o Colégio de Arte de Liverpool, que oferecia um programa "júnior" para principiantes talentosos de 14 anos de idade (e onde Cynthia, sua futura esposa, estava matriculada), mas, por incrível que possa parecer, ele nem sabia de sua existência.

Tendo desistido de qualquer pretensão à carreira acadêmica, contentou-se em esperar que chegasse a hora. Não havia nada na escola, seja em termos de estudos ou de atividades extracurriculares, que despertasse sua imaginação, nenhum professor disposto a tratar de sua óbvia alienação. Na maioria das vezes ele se sentava na aula, rabiscava distraído nas margens de seu caderno de exercícios, fazendo toscos desenhos a traço que expressavam seu desprezo pela sociedade. Seus alvos eram figuras e instituições de autoridade que simbolizavam suas próprias deficiências: a família era um beco sem saída, não havia nenhum romantismo no casamento, a igreja era uma fonte de hipocrisia; as crianças eram retratadas com várias deformidades, os professores figuravam como incompetentes. À medida que os colegas de sala reagiam aos cartuns que furtivamente pousavam em suas carteiras, ele aumentava sua freqüência no esforço desesperado de provocar uma reação.

O resultado final desse dispositivo para chamar atenção foi um compêndio de desenhos, acompanhado de algumas histórias absurdas que utilizavam trocadilhos e jogos de palavras anticonvencionais salpicados por obscenidades. Parte do conteúdo não passava de algumas páginas de histórias simplistas ilustradas destinadas a produzir risos grosseiros, entre as quais uma paródia sobre Davy Crockett intitulada "A história de Davy Crutch-Head" *, acompanhada de desenhos esquemáticos. Mas havia também toques de genialidade, anotações realmente inspiradas que pressagiavam o talento que viria. Um item em particular, "A terra dos Lunapots", escrito num dialeto escocês relaxado, pitoresco e com gírias, conseguia mesclar poesia convencional com salpicos de puras bobagens em linguagem deturpada:

Twas custard time and as I
Snuffed at the haggis pie pie
The noodles ran about my plunk
Which rode my wyrtle uncle drunk
Twas not the dreaded thrilling thud
That made the porridge taste like mud
T'was Wilburs graftiens graffen Bing
That makes black pudding want to sing

---

* *Literalmente, "cabeça da virilha". Davy Crockett foi um famoso pioneiro do alargamento de fronteiras dos Estados Unidos. (N. do T.)*

For them in music can be heard
Like the dying cough of a humming bird
The lowland chick astound agasted
Wonder how long it lasted
In this land of Lunapots
*I who sail the earth in paper yachts.**

O conjunto da obra de John, que acabou ficando conhecida na escola como "The Daily Howl"**, foi muito influenciado por Ivan Vaughan, amigo e vizinho de John cuja própria versão apareceu na forma de uma separata meses antes no Liverpool Institute, onde ele estudava os clássicos com Paul McCartney. Ivan era um "adorável simplório", alto e esguio, cujas qualidades excêntricas o faziam imensamente atraente; não havia ameaça em sua excentricidade, apenas encanto. Vaughan estava sempre em movimento, combinando com o lado irreverente de John: era animado, intelectual, ambicioso, confiante e extremamente sincero. "Ele era senhor de si mesmo, muito diferente [e] escandaloso", diz Don Andrew, colega de classe de Vaughan e mais tarde membro do Remo Four, conjunto pop de Liverpool. "Todos queriam [poder] dizer: 'Eu sou parceiro de Ive'." Foi Ivan que apresentou John ao *The Goon Show,* um *pot-pourri* de meia hora de humor exótico e falas de duplo sentido, com astros como Spike Milligan, Peter Sellers e Harry Secombe, que desde 1951 era transmitido toda semana no serviço inglês da BBC. De todos os rapazes que John encontrou até conhecer Paul McCartney (a quem ele seria apresentado por Ivan), Vaughan foi o que chegou mais perto de sua idéia de "original".

---

* *Era tempo de pudim e enquanto eu*
Aspirava a sarapatorta torta
O macarrão escorreu por meu ploc
Deixando meu turto tio de porre
Não foi a temida pancada vibrante
Que deixou a papa de aveia com gosto de lama
Foi Wilburs graftiens graffen Bing
Que faz querer cantar o preto pudim
Pois eles podem ser ouvidos na música
Como a tosse agonizante de um beija-flor
O frango do baixio se surpreende assustado
Imagina quanto tempo durou
Nesta terra de Lunapots
Eu que navego pela terra em iates de papel. (Tradução de Cid Knipel.)

** *Algo como "O uivo diário". (N. do T.)*

A improvável dupla passou muitas noites na sala de estar da tia Mimi, imaginando esquetes para "The Daily Howl". À moda típica do *Goon*, eles satirizavam professores cujas idiossincrasias estavam maduras para o exagero; verrugas, corcundas, narizes gigantescos, garras e deformidades diversas eram enxertadas sobre caricaturas que John desenhava com prazer. "Era tão espontâneo e fácil para ele...", lembra Pete Shotton. "Se não estivesse fazendo aquilo, nem sei em que tipo de enrascada teria se metido na vida."

Em janeiro de 1956, porém, John já havia quase resolvido esse desafio.

[III]

Os interesses musicais de John permaneceram indefinidos ao longo da primeira metade da década de 1950. Ele escutava, ao mesmo tempo indiferente e cativo, os astros da parada de sucessos banal que se apresentavam na BBC; se houve, foi pouco o que o empolgou genuinamente. A mudança drástica ocorreu no início de 1956, quando, com a ajuda da Rádio Luxembourg, ele se regalou com o "Shake, Rattle and Roll" de Bill Haley, "You Don't Have to Go" com Jimmy Reed, "Such a Night" com os Drifters, "Blue Suede Shoes" de Carl Perkins" e uma versão reduzida de "Maybelline" com Chuck Berry, que estava surgindo como um autêntico astro. John ficou hipnotizado com o pulso forte e agressivo do ritmo e a maré alta das letras. Porém, como a tantos adolescentes de sua idade, foi Elvis Presley quem realmente capturou sua imaginação.

De vez em quando – e sem muito alarde –, a Rádio Luxembourg havia tocado a versão de Elvis de "That's All Right (Mama)" ao longo dos últimos meses de 1955, seguida de "I Forgot to Remember to Forget", mas foi somente na primavera de 1956, com o lançamento de "Heartbreak Hotel", que uma explosão foi sentida por ouvintes adolescentes, como a detonação de algo diferente de tudo o que os havia impressionado antes. "Quando ouvi essa música", lembrou John, "para mim foi definitivo." "Heartbreak Hotel" desencadeou uma grande vaga sentimental. Não é difícil avaliar o imenso impacto da canção; a letra provocativa, deslocada pelo desespero feroz e pela interpretação convulsiva e ferida de Elvis, era um poderoso estímulo aos sonhos e desejos canhestros de um jovem inglês.

"Nada realmente me afetou até Elvis", disse John a Hunter Davies em 1968. Não foi apenas uma paixão juvenil ou uma distração; a música de Elvis falava a John como nada havia feito antes. Pete Shotton lembra-se de ter conversado com John sobre Elvis. "Heartbreak Hotel" "foi a coisa mais empolgante que já tínhamos ouvido". Sem dúvida, diz ele, "ela foi a faísca, e aí o mundo inteiro se abriu para nós". John acolheu o pacote inteiro da

novidade; o visual, o som e o espírito de sua apresentação. Nenhuma outra pessoa além de Paul McCartney teria influência mais tangível no desenvolvimento de John até ele cair sob o encanto de Yoko Ono, em 1967. "Foi ele", disse Paul sobre sua própria descoberta oportuna de Elvis Presley, "o guru pelo qual estávamos esperando. O messias tinha chegado."

Como discípulo fervoroso, John reagiu com devoção missionária. A "imagem de Presley" já aterrissara no Merseyside, como John podia ver pelo punhado de *teddy boys** que se agitavam como gárgulas nos bailes locais. Os *teds* haviam ficado à margem da sociedade britânica desde 1954, quando uma série de incidentes violentos envolvendo delinqüentes juvenis vestidos com jaquetas eduardianas compridas passou a ganhar cada vez mais espaço na imprensa. Eles personificavam o exemplo clássico de rebeldia juvenil; bebiam, brigavam, transavam, desafiavam as convenções e manifestavam-se vestidos como macabros agentes funerários. Seu uniforme, em particular, chamava atenção crítica para o número exíguo deles. Seu estilo híbrido era adaptado de uma fusão entre homossexuais londrinos do pós-guerra – que usavam meios-colarinhos de veludo em jaquetas eduardianas – e as gangues de motoqueiros do tipo encarnado por Marlon Brando no filme *O selvagem*. Uma gravata amarrada como um cadarço era adicionada para impressionar, juntamente com calças *jeans* justas, chamadas *drainpipes* (cano de esgoto) ou "*drainies*", sapatos de sola de borracha esponjosa e enrugada conhecidos como "rastejadores de bordel", costeletas e cabelo comprido com muita brilhantina e penteado para a frente até o meio da testa. Temperado com uma dose de rock agressivo, o resultado era um novo espécime de adolescente. Tudo o que faltava para um garoto de classe média como John dar esse salto era vestir as roupas.

Shotton e Lennon começaram adquirindo brochinhos de Tony Curtis de latão, aparando as pontas do cabelo um do outro no quarto de John, numa tarde em que Mimi tinha saído, e depois aplicando vaselina suficiente para manter em pé um topete do Pica-Pau. "Tínhamos ouvido falar em um lugar [de Liverpool] que era a loja dos *teds*", conta Shotton, descrevendo o plano de ambos de imitar o elaborado guarda-roupa. Depois da aula, ainda com os blusões da escola, John e Pete embarcaram no ônibus 4 para o centro da cidade e percorreram a pé a curta distância até a London Road, onde um "alfaiatezinho judeu" montara uma seleção espetacular desses acessórios. "Ele tinha as roupas mais gloriosas que já [tínhamos] visto na vida. Era uma maravilha!" No prazo de uma semana, John despiu as calças largas para pôr um par de *drainies* legítimas, acostumou o cabelo direto para trás, em um desafiante "rabo de pato", e deixou crescer "ladinhos" revoltos.

---

* *Nome dado aos jovens rebeldes dos anos 1950 na Inglaterra. (N. do T.)*

A CHEGADA DO MESSIAS

Em meados de 1956, após um namoro volúvel com Bill Haley e Elvis Presley, o Reino Unido deu à luz o primeiro evento pop britânico. Tommy Steele era a alternativa perfeita para o protótipo americano, parte ídolo pop, parte representante do *show business*, com um motor que girava em torno do carisma. Ao contrário de Presley, que explodira da obscuridade por força da voz e da persona explosivas, Tommy Steele era produto de elaborados projetos de bastidores. Marinheiro mercante, nascido Tommy Hicks, ele foi "descoberto", no sentido mais livre da palavra, cantando num clube londrino da Regent Street chamado Stork Room. Não havia nada de inovador em sua interpretação, nada de particularmente original ou extravagante. Mesmo o seu repertório era um balaio de gato com inofensivas canções folk executadas pelo sistema de amplificação mais simples e reconstituídas como rock'n'roll de qualidade inferior. Mas no momento em que as luzes incidiram sobre Tommy tornou-se óbvio que "ele tinha uma presença enorme". Ele iluminava o auditório inteiro. Larry Parnes, que iria se tornar um dos empresários pioneiros do pop britânico e que sem saber deu aos Beatles sua primeira oportunidade, remodelou a imagem de Steele e lançou seu jovem *protégé* como "o Elvis Presley britânico". Com isso, deu o pontapé inicial para uma blitz de *marketing* que alardeava um contrato com a Decca, várias aparições bem colocadas na TV e uma ponta no filme da moda *Kill Me Tomorrow*. O primeiro disco de Steele, ridiculamente intitulado *Rock with the Caveman*, era uma deprimente punhalada no linguajar popular, afastando com isso seu público pretendido. Não obstante, durante dois anos ele conseguiu atrair as multidões que buscavam sustento numa fonte menos condescendente. Diga-se a seu favor, ele parecia um rapaz novo que se apresentava como um veterano. Mais tarde, Parnes o arrancou do fulgor abrasivo do rock para um holofote mais domesticado, no comando de espetáculos de variedades no circuito do Moss Empire, onde ele poderia se soltar, por assim dizer, sem macular sua imagem profissional. No final, Steele se mostrou não tão carente de talento quanto escorregadio demais para ser levado a sério.

John Lennon seguira – e rejeitara – Tommy Steele como uma jóia barata de imitação. Muito mais estimulante para ele foi a estréia de Lonnie Donegan e a loucura do skiffle*, que explodiu em meados de 1956.

À primeira vista, Anthony James Donegan e John Lennon dificilmente pareceriam feitos um para o outro, afora a coincidência de ambos terem nascido no "Norte". Dez anos mais velho que John, Donegan era de Glasgow, onde crescera num mundo apinhado de músicos bem-sucedidos, graças a seu pai, que era primeiro-violino da Orquestra Nacional da Escócia. Seu próprio talento, porém, era um tanto menor. Os instrumentos de cordas que

---

* *Estilo de música popular que surgiu na Inglaterra nos anos 1950, derivado da música sertaneja (country) e do rock. (N. do T.)*

ele dominava só se usavam na música popular, prescindindo das partituras, o que indicava uma quebra na linha orquestral da família. Tony saiu de casa aos 17 anos para empreender uma odisséia vaga mas essencial: mudou de nome para homenagear o guitarrista de blues Lonnie Johnson e, depois de um período no serviço civil, entrou para a Ken Colyer Band, um dos principais pilares do circuito das casas de jazz tradicional.

Quando Chris Barber deixou a banda de Colyer para formar um grupo rival em 1951, criou a Washboard Wonders, partindo de sua seção de percussão como uma formação para preencher intervalos. Ele tocava um contrabaixo de marca (em lugar do engenhoso cabo de vassoura adaptado pelos sem-grana da época), acompanhado pelo baterista Beryl Bryden na tábua de lavar roupa e Donegan ao violão, apresentando uma estranha miscelânea de blues, spirituals e canções folk, todos americanos, que pareciam galvanizar as platéias híbridas. Uma dessas músicas, "Rock Island Line", apareceu em 1954 no LP de Barber, *New Orleans Joys*, e era "pedida com tanta freqüência em programas de rádio que [em 1956] acabou sendo lançada como um compacto simples" que subiu até o topo das paradas. A canção em si gerava agitação pelo andamento que parecia um vendaval, quase obsessivo, mas foi o charme improvisado do skiffle que capturou a imaginação do país. O rock'n'roll era excessivo, muito rápido; do ponto de vista da maioria dos pais ingleses, era agressivo, ancorado em temas tabus como violência e sexo, e por isso inaceitável como fuga à realidade. O skiffle era um meio-termo. Ele avançava vários graus na intensidade da música pop, longe das dores de cotovelo de "When Irish Eyes Are Smiling" e "Who's Sorry Now". Mas a familiaridade das músicas, cheias da retórica socialmente consciente da era da Depressão, trouxe uma dose de repouso para uma cultura em rápido declínio internacional. E Lonnie Donegan era seu perfeito porta-voz. Com o corpo esquelético plantado visivelmente no centro do palco, Lonnie lançava-se impetuoso nas canções como se cada uma delas fosse controlada por um cronômetro, galopando à força de chicote e espora, aumentando o vapor e a velocidade até que se tornava inevitável que ele pisasse fundo no freio ou se autodestruísse. Suas apresentações não eram tão musicais quanto melodramáticas.

O skiffle arrebatava as platéias de Liverpool, não porque fosse novo, mas porque era muito inesperadamente familiar. Nele, elas ouviam a influência da música country and western, que havia muito gozava de popularidade entre marinheiros e estivadores que cantarolavam entusiasmados nos embarcadouros do Merseyside. Durante um período, logo depois da guerra, Liverpool foi considerada "a Nashville do Norte" por seu rico depósito de atrações; grupos locais como Hank Walters and The Dusty Road Rumblers, The Blue Mountain Boys, Johnny Good and His Country Kinfolk e cerca de quarenta outros apresentavam-se regularmente ao longo dos anos 1950, interpretando a mais recente coqueluche do país tão logo o navio seguinte ancorava no porto. Mas, enquanto o country and western tinha sua cota

de admiradores, era o skiffle que causava sensação. Não demorou muito para que a maior parte dos 328 pontos filiados à Associação de Clubes Sociais de Liverpool promovesse algum tipo de espetáculo associado ao skiffle. Até restaurantes e lojas de departamento entravam na ação. Durante os meses seguintes, os adolescentes britânicos iriam capturar esse novo som primitivo, prontamente acessível, e o incorporariam como seu próprio som. As bandas de skiffle brotavam onde quer que houvesse pessoas para explorar o equipamento de lavar roupa da família. Comparados com outros tipos de música, era brinquedo de criança. "O rock'n'roll estava além da nossa imaginação", diz Eric Griffiths, que pouco depois de ouvir Lonnie Donegan tratou de convencer a mãe a comprar-lhe um violão barato. "[Mas] o skiffle era música que podíamos tocar, e [tocar] direito logo de cara."

Mais que qualquer outro membro da turma de Woolton, Griffiths estava preparado para dar uma boa centrifugada nesse negócio de skiffle. Ele acabou adquirindo um instrumento para praticar e foi tomar aulas com um professor do subúrbio vizinho de Hunt's Cross que anunciava no jornal local. Ansioso para encontrar alguém com quem compartilhar seu entusiasmo e experiência, procurou vários rapazes no bairro, muitos dos quais manifestaram curiosidade, mas o único que aceitou seu convite foi John Lennon.

[IV]

Antes mesmo de ter violão, John fazia a mímica de tocar um, mantendo firme a pose diante do espelho de seu quarto e batendo com o pé decidido no chão até que a tia Mimi o mandasse parar com aquilo. Passava horas a fio dublando as canções do rádio, baladas populares como "Singing the Blues", "Little White Cloud" e "Jezebel", que se agarravam de forma tênue às paradas nacionais, além de músicas ocasionais de skiffle que a BBC resolvesse transmitir.

De vez em quando, John tomava o ônibus para Liverpool e ficava namorando os violões da vitrina da Hessy's, uma loja de música em Whitechapel que tinha o melhor estoque de instrumentos da cidade. John sabia que, quando se comprava um violão lá, Frank "Hessy" Hesselberg oferecia um curso grátis, com aulas para três ou quatro principiantes ministradas pelo gerente de sua loja. Mesmo assim, a despeito da oportunidade de estudar com um professor, Mimi se recusava terminantemente a atender aos pedidos de John. Ela nem queria ouvir falar a respeito disso, argumentando que tocar violão era coisa de *teddy boy* e "não fazia nenhum sentido prático" para ele.

Sua mãe, Julia, era mais fácil de se interessar pelo assunto – e mais acessível. Durante as visitas diárias à Menlove Avenue, John levantava o assunto em momentos opor-

tunos, lembrando-lhe quanto ela própria gostava de tocar banjo. Mas as objeções de Mimi levantavam um verdadeiro dilema. Afinal de contas, era ela quem arcava com a responsabilidade por John; Julia não tinha como puxar o tapete da irmã, não depois do esforço que ela dedicara a criá-lo. "Talvez no ano que vem", disse ela a seu filho, "quando você tiver concluído os estudos."

Aquilo não serviu muito de consolo para John, que estava decidido a fazer o que queria, mesmo que isso significasse jogar uma irmã contra a outra. Ele topou com um anúncio na *Reveille* de um violão barato com "garantia de não rachar". Tudo o que o separava de possuí-lo eram 5 libras e 10 xelins; após muita bajulação da parte de John, Julia cedeu e lhe "emprestou" o dinheiro com a condição de que o instrumento fosse entregue em sua casa, e não na de Mimi. O violão de cordas de aço, da linha de produção Gallotone Champion, era montado com madeira de bordo de grânulo largo laqueada, em lugar do habitual abeto vermelho alpino, em um estilo meio caubói, meio espanhol, com filete branco e margem preta e completamente despojada. Seu corpo era significativamente menor que os modelos curvos com abertura em forma de *f*, populares entre a maioria dos músicos de Liverpool, e nem mesmo tinha um traste padrão. "Era meio pobrinha", admitia John ao lembrar-se dela. Mas, como violão, era robusto o bastante para segurar uma nota, apesar da resistência do traste, e John imediatamente começou a pelejar com ele para produzir um som consistente – ainda que torturante.

Permanece um mistério o modo como John deu a notícia a sua tia, embora seja razoável concluir que, quando ele finalmente apresentou o violão, ela tenha soltado um suspiro teatral, como de costume, e aceitado como fato consumado que o violão ocuparia um lugar na casa. Anos depois, ela chegaria a afirmar que fora ela, e não Julia, quem de fato comprara o primeiro violão de John, chegando ao ponto de inventar um novo preço e outra procedência, mas a essa altura pormenores como esses eram irrelevantes: John e seu violão já faziam parte da história.

Capítulo 3 | **Músculo e tendão**

[I]

Certas idéias parecem tão óbvias quando são apresentadas que assumimos naturalmente uma espécie de direito de propriedade sobre elas. Foi assim que John Lennon se sentiu quando George Lee propôs que formassem uma banda de skiffle. Lee, aluno do quinto ano do segundo ciclo da Quarry Bank, com seus cabelos escuros e encaracolados, encontrou John e Eric Griffiths durante o intervalo para o almoço num dia de março de 1957. Os três garotos partilharam um cigarro no abrigo de bicicletas e "conversaram seriamente sobre música" – as músicas de que mais gostavam, os artistas que admiravam, os arranjos que achavam mais interessantes.

Num determinado momento, pouco antes do fim do intervalo, George Lee, transbordando de entusiasmo, sugeriu que mergulhassem nessa paixão de forma mais ativa e ousada. "Vamos formar nosso próprio conjunto de skiffle!", ele disparou, como se fosse uma idéia revolucionária. Na verdade, o fenômeno pegara fogo em Liverpool meses antes, com grupos novos mais numerosos que barcos a vapor – mas esses conjuntos ainda eram relativamente raros na Quarry Bank. Em fevereiro, um grupo de estudantes formara uma banda chamada The Kingfishers, mais notória pelo pioneirismo que pelo talento; no mais, eles estavam pisando em terra virgem.

Uma banda de skiffle: John estava empolgado, para dizer o mínimo. Aquilo fazia tanto sentido "que ele teve dificuldade em se concentrar em qualquer outra coisa naquele dia". Depois da aula, ele e Eric pedalaram alucinadamente até a casa de George Lee para retomar a conversa. "Nós *precisamos* formar o nosso conjunto", ele disse depois a Eric, já na calçada, a uma distância segura dos ouvidos de Lee, o que implicava uma súbita mudança dos integrantes. De acordo com Eric, ambos achavam George Lee "um cara até legal", mas que deveria ser rejeitado simplesmente "por não fazer parte da turma". Além disso,

achavam que a animação de Lee era fogo de palha. "Eu e John levamos aquilo a sério", insiste Griffiths; não havia espaço para quem ficava em cima do muro. (Determinado, Lee acabou por formar uma banda concorrente, The Bluebirds.) Eles tinham violões novos, e John passou a acompanhar Eric nas aulas em Hunt's Cross, onde um diligente professor "estava determinado a nos transformar em violonistas, quando o que na verdade queríamos era tocar alguns poucos acordes e 'bluesear'".

Duas aulas depois, John ficou farto. A reação dele ao que quer que fosse estruturado demais não era das melhores, e as aulas de violão não foram exceção. Havia regras demais, e poucas recompensas imediatas. Sempre criativa, Julia soube exatamente como resolver o problema. Executante satisfatória de banjo, diz Griffiths, "ela afinou nossos violões usando o banjo como referência e nós decidimos tocar, dali em diante, usando acordes de banjo". Com isso, "afinavam as três cordas inferiores como de costume", de acordo com Rod Davis, que no decorrer dos anos adquiriu domínio sobre um bom número de instrumentos de cordas, "e tocavam acordes de banjo nas quatro cordas de cima", o que simplificava o processo. "Eu precisei de uns dois anos, com idas e vindas, para conseguir dedilhar canções sem pensar", lembrou John.

"John teve mais facilidade do que eu", diz Griffiths. "[Ele] era mais musical em termos de [...] descobrir quais eram os acordes." Julia os ensinou a tocar os acordes de sol, dó e ré com sétima, o que bastava para tocar praticamente qualquer canção popular. Para ajudar, ela aplicou a tríade de acordes básicos a "Ain't That a Shame", primeiro sucesso de Fats Domino, e demonstrou o método, acompanhando-se com uma voz despreocupada e agradável.*

Tendo dominado esse suporte teórico, John e Eric logo passaram a fazer seus próprios arranjos. Depois das aulas, eles se encontravam na casa da Menlove Avenue e se enfurnavam na sala ou no quarto de John, no segundo andar, onde tentavam tirar, sem muito sucesso, outras canções de rock'n'roll que ouviam no rádio. "Nós éramos limitados pelos poucos acordes [que conhecíamos]", Griffiths lembra. Era de esperar que aquilo provocasse ondas de frustração, mas, quando isso acontecia, os garotos buscavam alternativas. Griffiths, que era cabeça-dura e um pouco menos impaciente que John, sugeria que tentassem tocar algo mais simples. Como logo descobriram, tocar "Rock Island Line" com os três acordes básicos era moleza. A música exigia pouca perícia e tinha poucas mudanças de acorde, o que provocou um arroubo de entusiasmo. O mesmo aconteceu com "Pick a Bale of Cotton",

---

* Hunter Davies sustenta que a primeira música aprendida por John foi "That'll Be the Day"; porém, tendo em vista que só foi gravada pelos Crickets em fevereiro de 1957, isso é bem improvável.

"Alabamy Bound" e "Cumberland Gap". À medida que progrediam, John e Eric incorporaram alguns rocks mais simples ao seu repertório de skiffle, o que simplificava canções como "That's All Right (Mama)" e "Mean Woman Blues" de modo a poderem tocá-las com sua limitada habilidade.

John mergulhou nos ensaios, que aconteciam diariamente depois da escola, geralmente na Mendips e algumas vezes na casa de Eric, na Halewood Drive. Ele era totalmente desinibido ao cantar, interpretando cada música da forma como acreditava que um músico profissional faria.

Mas a voz de John era provinciana, centenas de quilômetros distante da dureza urbana de seus heróis. Era doloridamente bela e honesta, de uma forma que superava sua vulnerabilidade inexperiente, mas poderosa – uma clara extravagância permeava cada uma das frases que cantava, um tipo de sorriso vocal irônico que se justapunha à emoção, como se simplesmente cantar não fosse o suficiente quando era possível também interpretar. "John tinha talento nato", Griffiths diz sem hesitar. "Era possível sentir isso quando ele cantava. Aquilo o enlevava, o energizava."

Os rapazes logo ficaram insatisfeitos com as sessões de ensaio depois da escola. Elas os confinavam demais: não eram expressivas nem teatrais o bastante, nem os colocavam em contato com outros. "Nós queríamos tocar para as pessoas", diz Griffiths. "Esse era o nosso objetivo desde o começo. Não importava onde o fizéssemos, desde que tivéssemos uma platéia." Quando John finalmente anunciou que já era hora de formar um conjunto, Eric não pestanejou.

[II]

Havia poucas coisas com as quais Pete Shotton tinha mais consideração do que com o melhor amigo, mas quando John o convidou para formar um grupo de skiffle ele ficou confuso. Eles caminhavam em um campo próximo à Quarry Bank High School ruminando sobre alguma trivialidade musical, quando John o confrontou com a idéia de maneira parecida com a que fizera em relação às aulas de dança. "Vamos montar um conjunto, Pete?", ele perguntou evasivamente. Shotton, que não tinha a menor musicalidade, acreditou que John estava se divertindo à sua custa. Ele soltou um palavrão e disparou: "Não vou deixar você curtir uma com a minha cara!" Mas um lampejo de contrariedade no rosto de John convenceu Pete de que ele tinha entendido mal a situação. Rindo para desanuviar o clima, Shotton disse: "Não seja idiota... eu não sei tocar nada". Aquilo foi o bastante para reanimar John. Instantaneamente, a fantasia ressurgiu. "Não tem importância", John disse, encora-

jador. "Você pode pegar uma bacia ou uma tábua de lavar roupa e fazer uma percussão. Vamos cantar nossas músicas [...] na Bank. Nós podemos nos divertir, certo? Então vamos nos divertir."

Depois de ouvir sobre a idéia do conjunto, a mãe de Pete, Bessie, contribuiu com uma tábua de lavar roupa que encontrou no barracão, além de alguns dedais que tirou de seu material de costura. "Mamãe incentivou bastante", ele lembra – apesar de ela considerar o "atrevido" John Lennon "má influência para o seu filho querido. Ela gostava da idéia de fazermos algo construtivo [...] e a idéia de seu filho participar de um conjunto musical era emocionante."

Mas Pete relutava secretamente diante da idéia. Apesar de compartilhar o amor de John pela música e por tudo o que isso implicava, ele "repudiava" a idéia de participar de um conjunto. Para começar, ficava acanhado na frente de pessoas estranhas, e a idéia de cantar em público "tocando aquela coisa ridícula" o mortificava. O fato de não ter talento musical o fazia sentir-se humilhado diante dos amigos mais talentosos; atormentado por essa insegurança, ele se convenceu, ainda que equivocadamente, de que aquilo o diminuía aos olhos deles. Mas era o melhor amigo de John, e estava determinado a dar ao amigo o que Mimi até então não dera: incentivo, mesmo que isso significasse o seu próprio desprazer.

Shotton, por sua vez, persuadiu outro colega de turma e vizinho, Bill Smith, a se juntar a eles. Smith, assim como Pete, não tinha experiência musical, o que não foi empecilho para o convite; o que ele tinha era uma velha bacia de madeira aposentada, que foi, portanto, convocada pela banda. Adaptada a um cabo de vassoura e uma corda, era possível tirar dela um som que lembrava o de um baixo ao inclinar o "instrumento" e tocar a corda, que era tensionada para obter a sonoridade desejada. É verdade que não fazia diferença que nota estivesse sendo tocada, desde que as dedilhadas constantes na corda proporcionassem um fundo grave e ressonante – uma coisa que Smith, ou qualquer outro, podia fazer.

Eric Griffiths, por sua vez, recrutou Rod Davis para tocar banjo. O instrumento era uma esquisitice – um incomum modelo Windsor de cinco cordas, cuja tarraxa extra era substituída por um tubo de latão que levava a quinta corda do braço à base do instrumento – porém, pelas 5 libras que pagou, aquilo não chegava a incomodar Davis. "Eu o levei para a escola naquela segunda-feira", Davis lembra, e ao encontrar Eric Griffiths exclamou: "Eric, eu comprei um banjo ontem". Griffiths, que estava ansioso para ver o grupo formado de uma vez, percebeu a oportunidade. "Ei", disse ele, "quer entrar em um conjunto?" Davis foi pego desprevenido, não apenas pelo convite como pelo aparente desinteresse de Griffiths no fato de ele saber ou não tocar o instrumento.

Davis lembrou ao amigo que não sabia nada sobre acordes. Griffiths garantiu que aquilo não seria problema.

"Pode contar comigo", ele acabou dizendo a Griffiths, e então combinaram um ensaio na casa de Pete Shotton pouco depois das aulas.

◆◆◆

Havia garotos demais em casa dos Shottons na Vale Road; então a mãe de Pete os despachou para o quintal, onde um velho abrigo antiaéreo de ferro galvanizado repousava, tombado para um lado e abandonado entre as folhas. Estava frio, e os quatro rapazes entraram sob a úmida concha de metal embrulhados nos casacos, encolhidos e esfregando insistentemente as mãos numa tentativa de reativar a circulação, com uma luz que refletia sobre eles.

Lennon imediatamente assumiu o comando, dizendo a cada um onde ficar, como agir, o que tocar – e quando. Havia tal fluência e autoridade na forma como falava que os outros naturalmente o acatavam. "Lembro-me de ter ficado muito impressionado com o fato de John ter tudo aquilo planejado", diz Nigel Walley – outro amigo de infância, que vivia em uma casa chamada Leosdene, na Vale Road, a meio caminho entre as casas de Ivan Vaughan e Pete Shotton –, que tinha parado para "ver qual era o motivo de tanta comoção". Tendo em vista que poucos dos rapazes tinham visto uma banda de skiffle em ação, todos foram dominados pelo conhecimento de John, alheios ao fato de que esse conhecimento era basicamente intuitivo. "Ele simplesmente *sabia* o que fazer, estava tudo na ponta da língua", diz Walley. "Não era um conceito no qual ele tivesse trabalhado; as coisas vinham naturalmente. Outro fato que também chamava atenção era a forma como fazia com que as pessoas o seguissem, sem esforço."

"Rock Island Line" foi a primeira música que tentaram tocar (John havia comprado uma cópia do compacto de Donegan da velha senhora Roberts, dona da loja de discos da vila em frente à piscina pública), com John assumindo o papel de líder, naturalmente. Nunca houve nenhuma discussão sobre quem cantaria. Com o rosto pálido erguido para a luz, John se lançou na música, com os outros integrantes se esforçando para acompanhá-lo. Os acordes fluíam em desordem, cada instrumento gravitando em sua própria órbita. Apertados sob a pequena cúpula de metal, eles estavam desajeitados, cada qual se agitando sobre seu instrumento.

Os garotos foram unânimes em reconhecer que o som era uma bagunça completa, mas enquanto tocavam foram ficando cada vez mais empolgados. A excitação de tocar uma

música juntos – *num conjunto!* – superava as limitações. Eles sorriam para os rostos brilhantes uns dos outros, orgulhosos e iluminados. O grupo tocou quatro canções folk até o fim do dia – se não com competência, pelo menos com determinação.

Quase tão vital quanto a música era a escolha do nome da banda. Não se sabe ao certo quem propôs o nome The Blackjacks, mas ele foi aprovado com unanimidade, e com certo merecimento. Segundo Eric Griffiths, "ele tinha o som certo para garotos da nossa idade – áspero, sombrio e americano. Nós experimentamos a sonoridade, e o nome caiu como uma luva".

Ensaios sucessivos depois das aulas produziram um repertório sólido – e em estado bruto – de canções. Os Blackjacks aprenderam todas as músicas do *songbook* de Donegan, entre elas "Wabash Cannonball", "Dead or Alive", "Bring Me Little Water, Silvie", "John Henry", "Midnight Special", "Cumberland Gap" e "Worried Man Blues". E, apesar de John fazer a voz principal, todos faziam segundas vozes e vocais de fundo. As letras se tornaram tão familiares que os garotos pareciam tê-las absorvido com o ar. Quando todos cantavam juntos o refrão "*Oh, let the Midnight Special shine her light on me / Let the Midnight Special shine her ever-lovin' light on me*"*, os garotos inflavam o peito e cantavam com um encantamento vagamente proibido, as vozes outrora tímidas e desafinadas se elevavam com uma incandescência voraz.

Duas semanas depois, o quarteto acabou descobrindo que outro grupo de skiffle – uma banda com reputação suficiente para impressionar os garotos – também se chamava The Blackjacks.

Sem alternativa a não ser mudar o nome do conjunto, eles se reuniram na Mendips uma tarde – John, Eric, Pete, Rod e Nigel – para um "mini *brainstorming*". Depois de algum tempo, Pete jocosamente sugeriu um nome que se encaixou. Havia uma tradição na Quarry Bank segundo a qual, ao fim de cada ano letivo, os alunos se reuniam no auditório para cantar o "hino" da escola. Todos o sabiam de cor; eles eram forçados a ensaiá-lo exaustivamente, com o professor de marcenaria Cliff Cook martelando as notas ao piano. "*Quarry men, old before our birth / Straining each muscle and sinew...*"** The Quarry Men. John gostou do nome imediatamente: "É isso, soa bem, é isso aí". Mas um meio sorriso traía sua motivação subjacente: o nome era uma referência irônica à escola. "Nós nunca força-

---

* *"Deixem o Especial da Meia-Noite me iluminar com a sua luz, / Deixem o Especial da Meia-Noite me iluminar com sua luz sempre gostosa", em tradução livre. A referência ao Especial da Meia-Noite (Midnight Special) designa um trem. (N. do T.)*

** *"Homens da pedreira, já velhos antes de nascer / Forçando cada músculo e tendão..." (N. do T.)*

mos um músculo ou tendão nos anos da Quarry Bank", Shotton admite. "Então, o nome Quarry Men me pareceu muito apropriado."

[III]

Encontrar rapidamente material novo se transformou no principal objetivo de John – e no seu maior problema. O rádio era a fonte mais acessível. Até mesmo a BBC se rendia ao fenômeno skiffle, mas o repertório que ia ao ar ainda era muito limitado. A oferta de edições com canções cifradas era mínima, e o preço dos discos, proibitivo. A única alternativa era freqüentar as lojas de discos, onde era possível ouvir uma ou duas músicas. Para John essa era a melhor fonte para novo material; assim, ele, Eric e Rod se juntavam aos outros alunos do quinto ano que pulavam o muro da escola durante o intervalo do almoço. Os garotos compravam batatas fritas e faziam a peregrinação pela Harthill Road até a rotatória de Penny Lane, onde uma filial da North End Music Store (ou NEMS, como era conhecida) servia à pequena comunidade. "Nós podíamos ouvir algumas faixas ali [...] em uma cabine", Davis diz, explicando como era impossível discernir as palavras naquelas circunstâncias, "mas então eles nos chutavam para fora quando percebiam que não íamos comprar nada."

Até o final de abril, o embalo foi quebrado pela deserção de Bill Smith, que demonstrou não ser confiável: simplesmente deixou de aparecer para os ensaios. Sua saída não foi exatamente uma ameaça aos Quarry Men.

John e Pete invadiram a garagem dos Smiths e "libertaram" o baixo improvisado, feito com uma caixa grande de chá, de madeira (que substituiu a velha bacia), por acreditar que Bill não sentiria grande falta dele.

Smith foi logo substituído por Len Garry, colega das aulas de canto na Quarry Bank que agora estava no último ano do Liverpool Institute, onde era colega de turma de Ivan Vaughan e Paul McCartney. Rapaz desembaraçado, autoconfiante e articulado de Woolton, Len também podia ser indiferente, até o ponto da distração. Mas, como Griffiths lembra, "ele dedilhava as cordas de um baixo-bacia como ninguém. E não importava as notas que tocasse – era um cara legal".

A situação se tornou ainda mais animadora quando Eric anunciou, um tanto inesperadamente, que havia encontrado um baterista que podia ser útil para eles. Raridade em Liverpool, principalmente devido ao custo de uma bateria, não havia luxo maior para uma banda de skiffle do que um baterista. Além do mais, isso possibilitaria que tocassem um pouco de rock'n'roll, o que sempre fora o objetivo de John. Ele estava mais ansioso do que nunca.

Griffiths conhecera Colin Hanton no ônibus que ambos tomavam da escola para casa. De temperamento um tanto atrevido, com um sorriso rápido e impulsivo, Hanton trabalhava como aprendiz na Guy Rogers, uma tapeçaria de Speke que funcionava em uma fábrica arejada e moderna usada pela RAF durante a guerra para produzir peças de avião. Os garotos trocaram olhares e gestos ao se reconhecer – eram vizinhos –, e então passaram a conversar quando se encontravam.

Numa dessas ocasiões, Hanton disse que tocava bateria. "Eu era muito, muito amador. Nunca fui um bom baterista, talvez por não ter freqüentado aulas", admite Hanton, que batucava ritmos nos móveis de madeira como se fosse Sonny Liston (boxeador), e não Buddy Rich (grande baterista).

Hanton aceitou o convite, mas não teve ilusões quanto ao motivo dele. "Fui convidado a me juntar ao grupo simplesmente por ter uma bateria", diz ele, sem um traço de rancor. "Não fazia diferença se eu tocasse muito mal."

Nigel Walley, que se sentia meio deixado de fora, declarou estar disponível para ser o empresário do grupo e se comprometeu a fazer deslanchar os Quarry Men. "Eu não sabia absolutamente nada sobre o trabalho de um empresário", Walley admite, "mas ninguém tinha a menor idéia de como arranjar apresentações." Walley logo descobriu que muitas das lojas de Woolton Village aceitavam colocar cartazes, desde que tivessem aparência profissional. "John fez um belo anúncio, com tintas coloridas, em que se lia: 'Conjunto de skiffle, country and western e rock'n'roll – The Quarry Men – Disponível para Apresentações – Favor ligar para Nigel Walley, Tel. GAtacre 1715'", e os rapazes convenceram o gerente da loja de discos Mantle's a colocar o anúncio no centro da vitrine. Cartões de visita, impressos por Charles Roberts, traziam basicamente a mesma mensagem.

Os primeiros esforços de Nigel para arrumar trabalho para os Quarry Men foram infrutíferos.

Mas John Lennon estava mais convencido do que ninguém de que a fama e a fortuna estavam a apenas uma ligação telefônica deles.

[IV]

Os Quarry Men estavam apaixonados demais pelos refletores para se preocupar em fazer apresentações pagas. A experiência obtida era o bastante para mantê-los motivados a continuar ensaiando. Descobriram que havia alguns lugares adequados para esses encontros. A casa de Eric Griffiths geralmente estava disponível durante o dia: o pai, que era piloto, tinha morrido durante a guerra, e a mãe trabalhava fora, então a casa ficava vazia.

Nas tardes de sábado, tocavam na sala da casa de Colin Hanton, na Heyscroft Road, enquanto a mãe dele saía para as compras, ou dobravam a esquina e iam até a casa de Rod Davis. Até mesmo Mimi foi anfitriã de alguns ensaios, porém sem o equipamento pesado. "O baixo de corpo feito com uma caixa de chá e minha bateria eram demais [para ela]", Hanton lembra com ênfase, então os garotos limitavam esses ensaios a cantar – e ficavam atentos aos modos.

Vez por outra, John levava os garotos à casa de Julia, no que pode ser interpretado como o rito de passagem dos Quarry Men. Aquelas visitas inesperadas e informais não eram em nada parecidas com as reuniões na casa dos Griffiths, dos Hantons ou dos Davis, onde o decoro precisava ser rigidamente preservado. Na casa de Julia os garotos podiam ser eles mesmos, sem precisar se preocupar com "os modos". Eles podiam ouvir discos, tocar instrumentos na sala, fazer o barulho que quisessem, fumar e falar palavrões. Ela não esperava deles o respeito convencional pelos pais, apenas que atendessem ao seu lema de "ficar bem consigo próprios". Alguns dos garotos, apesar de completamente fascinados pelo clima reinante, não sabiam o que pensar dela.

"Julia era diferente de qualquer pessoa que eu tinha conhecido até então", diz Rod Davis, que acompanhou John até sua casa, apenas os dois, em diversas ocasiões – e algumas vezes com todo o grupo. "Ela agia com uma familiaridade que era quase um flerte, mas apesar disso havia uma divisão evidente de papéis. Ela era a mãe de John – isso nunca saiu da cabeça de ninguém –, mas os modos dela e a forma como agia conosco faziam que parecesse mais uma amiga que uma parente."

"Uma vez", lembra Colin Hanton, "eu estava na casa de Mimi quando John teve problemas com um acorde, então fomos até a casa de Julia. Ela imediatamente pegou o banjo e mostrou tudo o que ele precisava saber. Se uma das frases musicais fosse muito complicada para nós, ela cantava outras que podiam nos ajudar a assimilar aquela. Eu pensava: 'Caramba, essa é a *mãe* dele. E ela está falando sobre *música*!' Aquilo era demais para um garoto como eu assimilar."

John tendia a esquecer a distância que separava seus amigos de Julia. Ele convidava freqüentemente Shotton e Griffiths a dar uma escapada no intervalo do almoço para ir até a casa dela. Os rapazes providenciavam um estoque de cigarros e batatas fritas e pedalavam até a Blomfield Road, onde se largavam no sofá como *cocker spaniels* e ouviam discos na sala. "Ela tinha montes de discos – da praia dela, não da nossa", diz Shotton. Mas Eric Griffiths se lembra de ter desencavado certa vez alguns discos de rock de 78 rotações que devoraram como doces. "Na verdade, descobrimos Gene Vincent lá", ele afirma, com segurança. De alguma forma, Julia tinha conseguido uma cópia americana de "Be-Bop-A-Lula", que os

rapazes tocaram sem parar até que ela implorasse para que o tirassem da vitrola. De todos os cantores de rock que John ouvira, além de Elvis, Vincent era o que chegava mais próximo da voz ideal do rock'n'roll -- um rugido mortal, ameaçador, temperado com sexualidade e embalado com uma imagem incrível. Ele não precisava ver Vincent para captar a predileção do cantor por couro preto, motos velozes e mulheres mais rápidas ainda; estava tudo ali, na mesma estrada enevoada.

Julia também apresentou aos garotos os discos de Shirley and Lee ("Let the Good Times Roll") e Charlie Grace ("Butterfly"). Foi necessário algum tempo para que aquelas músicas fossem decifradas e inseridas no repertório dos Quarry Men para lhes dar um tempero mais rock'n'roll, mas o magro repertório da banda, em grande parte devido ao gosto boêmio de Julia, já estava se inclinando nessa direção.

Durante abril e maio, os Quarry Men aceitaram qualquer convite razoável para tocar e se apresentaram em várias festas de amigos. Nada parecia desestimular o conjunto; algumas vezes, quanto mais careta o lugar, maior era a capacidade deles de se soltar. Mike Rice, que fazia parte, com John, do grupo de alunos com as notas mais baixas do Quarry Bank, lembra: "Eles tocaram uma vez na garagem de minha casa na Manor Way, para a irritação dos vizinhos. O barulho foi tamanho que todos reclamaram com meus pais, que proibiram os rapazes de voltar".

Nigel Walley, o empresário dos Quarry Men, mandou folhetos feitos em casa para a administração do Pavilion Theatre, do Locarno Ballroom, do Rialto e do Grafton; mas nenhum deles se dignou a responder. "Em compensação, tocamos no Gaumont Cinema, próximo a Penny Lane, algumas vezes", ele lembra; nesse local, os artistas eram tratados pela platéia com o mesmo -- pouco -- respeito despendido aos lanterninhas que patrulhavam o lugar.

"Na maioria das tardes de sábado havia apresentações de um grupo de skiffle durante os intervalos. Eles exibiam alguns curtas-metragens, e então faziam um intervalo para trocar os projetores, que era quando nos apresentávamos. A garotada nunca ficava quieta; eles cantavam ou se levantavam da cadeira. Eu não sei como os rapazes agüentaram; John tratava aquilo como um *show* importante – e, por incrível que pareça, ninguém nunca reclamou."

Quão bons – ou ruins – os Quarry Men eram naquelas primeiras apresentações é difícil saber. Poucas pessoas se lembram deles. "Nós estávamos começando a tocar músicas que soassem bem", lembra Pete Shotton. Mas na opinião de Mark Rice, que assistia aos ensaios na casa de Hanton, o que eles faziam era barulho. E, quanto mais caóticos soavam nos ensaios, diz, mais completamente perdidos pareciam no palco.

Segundo o próprio John, o desafio era maior diante de uma platéia. Havia uma ânsia inegável por apresentações, "um senso de que era possível controlar as emoções da platéia com nossas vozes".

Eric Griffiths se lembra de ficar impressionado com a naturalidade de John diante do público, cantando e demonstrando emoções com uma espontaneidade que não tinha em outras situações, como ele parecia "se soltar" sob as luzes, "semelhante a um animal cativo devolvido ao seu ambiente natural".

Animado com o progresso do conjunto, John estava determinado a testar seu novo poder em circunstâncias mais desafiadoras. Em parte isso foi conquistado com a participação dos Quarry Men em diversos "concursos de skiffle", que haviam se transformado em algo quase que indispensável nos salões de baile, bares com som ao vivo e eventos das igrejas de Liverpool. Enquanto essas apresentações alimentavam o apetite quase insaciável do público por skiffle, a palavra "concurso" era um mero sinônimo para "sem pagamento". Os promotores de eventos arranjaram uma forma meio malandra de oferecer um animado espetáculo de variedades sem gastar nada com os artistas. As bandas tocavam para se promover, ou, no caso dos Quarry Men, pela oportunidade de ganhar experiência e satisfazer uma poderosa necessidade de estar sob os holofotes.

No começo de maio, o jornal *Liverpool Echo* passou a anunciar testes para um concurso de talentos apresentado por Carroll Levis, um corpulento empresário canadense que ganhava fama na Grã-Bretanha ao apresentar espetáculos amadores em teatros por todo o país. Em seguida ele apresentaria os principais talentos em audições especiais e em um programa de TV à moda de *Star Search* ou *Stars in Their Eyes**, mas naqueles tempos sombrios do pós-guerra a cena musical inglesa – além das tentativas de descobrir talentos e levá-los ao estrelato – era um tanto restrita.

Em Liverpool, especificamente, a herança teatral era forte, e esse era um dos principais focos de entretenimento. A televisão ainda engatinhava; muito poucas pessoas tinham aparelho de TV, e aqueles que os possuíam assistiam aos programas em uma tela do tamanho de um prato. "As pessoas preferiam o teatro", diz um nativo da cidade que se lembra desse período e da vibrante cena de espetáculos de então, com platéias entusiasmadas. O Grand Pavillion Theatre, por exemplo, lotava em espetáculos como "Bareway to the Stars", no qual *strippers* famosas, proibidas de se mover pela lei de moral e bons costumes de lorde Chamberlain (sob pena de serem presas), encenavam uma série de números estatuários que

---

* *Programas de calouros da televisão inglesa. (N. do T.)*

só mudavam quando se cerravam e abriam as cortinas. Havia ainda comédias burlescas e de besteirol, espetáculos de variedades. As pessoas estavam ávidas por novos espetáculos, e o agito do *show* de calouros de Levis caiu no gosto do público.

Para os padrões de Liverpool, o espetáculo de Levis era um deleite. Havia oito atos que compunham uma hora de entretenimento à moda antiga sob a tutela de Levis, que trajava *smoking* e gravata-borboleta.

Os Quarry Men chegaram cedo naquela noite, vestidos o mais uniformemente que seus guarda-roupas permitiam, com camisas brancas e calças pretas. Os rapazes estavam nervosos, mas se apresentaram invejavelmente bem nos três minutos a que tinham direito. O tempo permitiu tocar apenas uma música, uma interpretação direta de "Worried Man Blues" que arrancou aplausos animados da platéia. A última banda da noite, o Sunnyside Skiffle Group, do norte do País de Gales, era liderada por um comediante baixinho chamado Nicky Cuff, que fazia caretas engraçadas durante a apresentação. Rod Davis percebeu imediatamente o que faltava fazer. "Eles tinham um diretor e muitos fãs, e além disso apresentavam um número de verdade. Todos pulavam no palco. Em determinado momento, o baixista caiu e continuou tocando deitado. Eles irradiavam energia, enquanto nós ficávamos parados, na esperança de que as pessoas gostassem da nossa música."

Esse era o menor dos problemas dos Quarry Men. O apresentador anunciou que havia um tempo extra de três minutos que precisava ser preenchido ao final do espetáculo; tendo em vista que o Sunnyside Skiffle Group já estava no palco, essa banda foi convidada a tocar outra música. "Nós sentimos imediatamente que aquilo era uma desvantagem", lembra Hanton. "Assim que eles começaram a segunda música, John passou a discutir com Levis [nos bastidores]: 'Isso não está certo. Você está facilitando as coisas para eles'. Estávamos furiosos." Mas era tarde demais. Levis ofereceu desculpas sem muito entusiasmo, enquanto o grupo galês aproveitava bem a maré de sorte e esquentava ainda mais a platéia.

Quando chegou a hora de escolher o vencedor, os integrantes dos Quarry Men se empertigaram à espera da reação da platéia. Levis girava um palmômetro, um aparelho que supostamente media o volume dos aplausos da platéia. Todos os grupos tiveram notas entre 70 e 80, com exceção de dois.

Levis caminhou solenemente até o centro do palco, pegou o microfone e anunciou: "Essa é uma situação incomum, senhoras e senhores, mas temos um empate". Tanto os Quarry Men quanto o Sunnyside Skiffle Group alcançaram idênticos 90 pontos. "Vamos chamar esses dois grupos ao palco mais uma vez, e gostaríamos de que aplaudissem um ou outro mais uma vez". Os integrantes das duas bandas de skiffle posaram orgulhosamente sob os holofotes, enquanto as pessoas na platéia aplaudiam e assobiavam. Aquele foi um momento emocionante, mas quando as últimas mãos silenciaram o conjunto galês foi esco-

lhido campeão por um fio de cabelo. "Nós fomos roubados", diz Hanton, deixando aflorar uma raiva residual, "e Carroll Levis sabia disso." Enquanto nos alinhávamos para o *grand finale*, ele se desculpou dizendo: "Eu posso ter sido um pouco injusto, rapazes, mas agora é tarde. Não desanimem – vocês foram bem. Continuem ensaiando".

Rod Davis geralmente consegue extrair algo valioso das decepções. Ele disse: "Tivemos uma aula de presença de palco. Nós não ganhamos por causa do comportamento do outro grupo, e foi então que a semente da desenvoltura no palco foi plantada em nós". Mas para John o golpe foi forte. Ele esperava colher os frutos da vitória em um espetáculo de calouros, acreditava que isso seria um ímã para outros trabalhos. No final de junho, seus dias de Quarry Bank estariam encerrados, ele estaria despido de seu manto de segurança e seria forçado a pensar em arrumar trabalho.

Era um destino que ele afastava para longe de sua mente. "Eu levava a escola de qualquer jeito", John reconheceu. "Não estudava. Fiz nove GCEs [General Certificates of Education]*, foi um fracasso completo."

[V]

Apesar da decepção com o resultado do *show* de calouros, os Quarry Men se mantiveram firmes. Nigel Walley, que abandonara a escola aos 15 anos para se dedicar ao golfe, arranjou para o conjunto o "primeiro trabalho de verdade" no clube onde trabalhava. O Lee Park havia sido fundado por famílias judias de Liverpool que, rejeitadas em praticamente todos os clubes do Merseyside, desejavam construir um santuário social para sua comunidade. Uma tarde, durante uma partida de golfe com o doutor Joseph Sytner, um sócio que Walley classificava como "generoso nas gorjetas", Nigel mencionou sua vida paralela como empresário do grupo The Quarry Men. O filho de Sytner, Alan, que era "louco por jazz" e já tinha tido dois clubes de jazz – o 21 Club, em Toxteth, e o West Coast, na Dale Street –, estava iniciando outro empreendimento, que vinha chamando atenção considerável em Liverpool. Chamado The Cavern e situado, para fazer jus ao nome, abaixo do nível da rua num antigo depósito, era inspirado no Le Caveau Français Jazz Club – famosa casa noturna parisiense que visitara durante as férias –, e fora financiado pela herança de 400 libras que recebera ao completar 21 anos. Desde a inauguração oficial em janeiro, o clube já tinha apresentado uma seleção estelar de bandas de jazz tradicional, cujos fãs lotavam a toca subterrânea todas as noites. Nigel não dava a mínima para o jazz tradicional, mas tinha ouvido falar que Sytner

---

* *Exames de aptidão em áreas distintas ao final do curso. (N. do T.)*

animava os intervalos com a Swinging Bluegenes, uma banda de "skiffle sofisticado" que tocava *standards* tradicionais como "Old Man Mose" e "Down by the Riverside" com uma "cozinha jazzística".

Não custava nada perguntar, e Nigel disparou para o doutor Sytner: "Será que o seu filho nos daria uma chance [de tocar] no Cavern?"

Sytner, que conhecia bem Nigel e gostava do rapaz, disse que ficaria feliz em ajudar. mas que antes gostaria de ouvir o grupo ele próprio. "Você pode trazê-los até o clube de golfe uma noite qualquer?", ele perguntou. Nigel foi ágil em oferecer os serviços dos Quarry Men para uma recepção que ocorreria em breve no clube. Não haveria pagamento, mas o doutor Sytner garantiu "comida e bebida por nossa conta. O resto é com o grupo". Se tudo corresse como esperava, eles teriam garantido ao menos um teste no exclusivo Cavern.

◆◆◆

Os rapazes do The Quarry Men viam o "trabalho" no clube Lee Park como algo ainda mais importante do que o espetáculo de Carroll Levis. Independentemente do teste. aquela era uma oportunidade de dar a volta por cima, de provarem para si próprios que estavam à altura daquela venerável platéia. Mas o mais importante era a posição que ocupariam: eles eram a única atração da noite, o que implicava um espetáculo de gente grande, eles precisariam conseguir *entreter*.

"John reagiu como se fôssemos tocar no Palladium", lembra Shotton. Para ele, um clube de campo evocava imagens de *socialites* aprumadas envoltas numa bruma de fumaça de cigarro e bebericando coquetéis em taças triangulares com elegância natural. Ele teve um imediato surto de grandeza, sugerindo aos outros que deveriam usar "uniformes de verdade" em respeito à posição de atração principal em um espetáculo daquele porte. Para Shotton parecia absurdo que uma banda de skiffle sem recursos nem experiência devesse se preocupar em melhorar a aparência para uma festa de judeus rejeitados. Depois de uma ligeira discussão, decidiram vestir-se respeitosa mas autenticamente: camisas brancas (para manter o respeito) e *jeans* pretos (para manter a imagem). Todos concordaram, a não ser Rod Davis, cujos pais achavam os *jeans* repugnantes e o impediam de vesti-los. Os rapazes se viram nesse dilema por algum tempo, até que finalmente o empertigado Davis reconheceu o peso da oportunidade e concordou em comprar um par de *jeans* usados de Mike Rice por inflacionados 37 *pence*.

Na noite da apresentação, os Quarry Men se sentiam seguros. Eles chegaram pouco antes das 5 da tarde, enquanto a velha-guarda do clube terminava o jantar, e ficaram impres-

sionados com o lugar. De acordo com Nigel Walley: "Nós tocamos no salão do piso inferior. Eles tinham arrumado as cadeiras para que o lugar ficasse com a aparência de um teatro. Um pequeno palco havia sido improvisado, e para nossa surpresa eles providenciaram um microfone, que era tão raro quanto o dinheiro naqueles dias. Aquilo deu novo ânimo a John; ele se continha para não se lançar de uma vez em direção àquela coisa".

Meia hora depois, a platéia começou a chegar – e não as vinte e poucas pessoas que esperavam, mas algo entre 75 e cem sócios de aparência distinta abastecidos de bebida suficiente para dar ao lugar um leve clima de excitação. Aquilo esquentou as coisas. Sentindo-se corados, os Quarry Men passaram a afinar os instrumentos. (Ao contrário do que reza a lenda, John era plenamente capaz de afinar seu violão, insiste Eric Griffiths.) Uma catástrofe de pequenas proporções foi evitada quando Rod Davis se inclinou sobre seu banjo e estourou o zíper dos *jeans* contrabandeados; John astutamente o instruiu a folgar a correia do instrumento o suficiente para ocultar o "acidente".

Quanto à apresentação em si, os Quarry Men estiveram melhores do que nunca. Eles flanaram por cerca de doze canções com relativa vivacidade, sentindo apenas "uma ligeira tensão [da platéia] diante do estranho repertório de rock'n'roll" entremeado por números de skiffle mais agitados.

Mas nada poderia interferir na exuberância de John ao microfone. Quando as luzes caíram sobre Lennon, ele se acendeu como uma chama. Fez um blefe incomum de espontaneidade, aparentando o toque aveludado de um artista mais experiente. "John estava muito espirituoso naquela noite, disparando gracejos e comentários de improviso", diz Nigel Walley, que observava impressionado dos bastidores enquanto a platéia se continha para não cair na risada a cada gracejo de Lennon. "Ele surgia com comentários engraçadíssimos no intervalo entre as canções. Alguém na platéia dizia algo e John transformava aquilo noutra coisa. Eles gargalhavam a cada intervenção dele. Foi fantástico."

Apesar de alguns imprevistos, a apresentação foi um sucesso completo. "O pessoal da platéia chegou até mesmo a passar o chapéu depois do espetáculo", lembra Walley. "Nós conseguimos umas 14 ou 15 libras, o que era mais do que conseguiríamos como pagamento em qualquer clube." E aquela era a primeira apresentação paga do conjunto!

A noite ainda rendeu outro dividendo. À medida que a platéia se dispersava, o benfeitor em potencial do grupo se aproximou, apertando as mãos estendidas como um político. Eles perceberam a reação que haviam causado no doutor Sytner pelo sorriso iluminado em seu rosto. Ele não se esforçou para ocultar a satisfação. Os sócios, segundo ele, tinham ficado muito satisfeitos com a apresentação dos Quarry Men. Já fora do salão, Sytner confidenciou a Nigel que tinha "gostado muito" da atitude e da presença do conjunto. "Você tem nas mãos um grupo realmente profissional", ele disse, sem falar uma palavra sobre o

Cavern ou o filho. Walley pensou em levantar o assunto, mas desistiu ao "perceber que não havia espaço para isso".

No fim das contas, não houve necessidade. Alan Sytner ligou para Walley uma semana depois da apresentação no clube Lee Park e ofereceu aos Quarry Men a oportunidade de debutar em um "grande clube".

Na verdade, o suposto *show* era apenas uma ponta – eles tocariam durante o chamado "Intervalo Skiffle", que consistia em algumas canções espremidas entre as atrações principais da noite, duas bandas de jazz –, mas aquela seria a primeira das muitas apresentações que transformariam o Cavern em uma meca internacional.

Os Quarry Men fizeram ainda outras poucas apresentações antes do final do ano escolar. Nenhum lugar era pequeno demais para eles. O grupo se apresentou no auditório da Igreja St. Barnabas e no St. Peter's Youth Club, onde não receberam cachê. Eles também se apresentaram num baile da Quarry Bank. John estava cada vez mais confiante no palco, sempre com tiradas cômicas, e nas suas capacidades vocais. Os outros integrantes, por sua vez, faziam igualmente um bom trabalho. O problema é que o som era penosamente básico: três acordes executados como um padeiro amassando o pão, em canções que precisavam de um pouco mais. John continuava a tocar skiffle com vigor, mas seus pensamentos se voltavam cada vez mais para o rock'n'roll. A temática do skiffle gravitava em torno de baladas marginais, lutas populistas, blues rurais e o folclore das pradarias americanas. O rock'n'roll vinha das ruas e da "selva" urbana; tinha uma energia jovem e agressiva que parecia criar expressão em um mundo em transformação.

Durante a primavera de 1957, John pegou carona na música que abria caminho lentamente na Inglaterra. Os intervalos de almoço da escola eram totalmente devotados a encontrar material novo; todos os dias, quando soava o intervalo, John escapulia da Quarry Bank com Peter Shotton ou Eric Griffiths e seguia cada pista com o afinco de um detetive que junta as peças de um caso. Eles faziam peregrinações às lojas de departamentos Woolworth's e W. H. Smith e a diversos negócios na Allerton Road. Essas andanças finalmente o levaram a Michael Hill, um colega que, como veio a descobrir, tinha uma "grande coleção de discos americanos [de rock'n'roll]", isso sem falar nos astros do blues, que foram uma revelação. Hill vivia a alguns quarteirões da escola, perto de Penny Lane, e, tendo em vista que sua mãe trabalhava fora, os dois podiam passar uma ou duas horas escutando discos de 78 rotações na casa vazia.

Graças a algum milagre, Mike Hill tinha todos os discos de Elvis Presley, além de compactos de Hank Ballard and The Midnighters, Johnny Ottis, Lloyd Price e Fats Domino. "Ele também tinha discos da Dutch Swing Band", diz Pete Shotton, "que não era lá o nosso estilo, mas que [...] adorávamos."

Uma tarde em que os rapazes beliscavam um almoço à base de batatas fritas e cigarros, John ficou sem palavras quando Hill pousou a agulha em "Long Tall Sally", de Little Richard. Como lembraria posteriormente John: "[Mike] disse que tinha um disco [...] de um cara melhor que Elvis. Quando ouvi, era tão bom que fiquei sem palavras". John ficou estupefato, completamente dominado pelo vocal cru e uivante de Little Richard acompanhado por uma linha selvagem de baixo boogie-woogie e por um piano frenético, onipresente da abertura da música ao último compasso. "Olhamos uns para os outros, e eu não queria falar nada contra Elvis, nem mesmo em pensamento. Como era possível que *os dois* estivessem entrando na minha vida? E então alguém disse: 'É um negro que está cantando'. Eu não sabia que negros cantavam.* Então Elvis era branco e Little Richard era negro."

John já estava sentindo um certo abalo em sua fé no onipotente Elvis. Eric, por exemplo, percebeu que, apesar de guardar os primeiros sucessos no fundo do coração, "algumas coisas simplesmente não se encaixavam mais". Ao lembrar um dia de 1957 em que caminhavam para as aulas da tarde, Eric diz que eles fizeram um ligeiro desvio e foram até Liverpool para assistir à matinê de *Love Me Tender*. "Fomos nos sentar nas poltronas do cinema na Lime Street e estouramos de rir [de Elvis]. John achava que ele estava ridículo." E, apesar disso, aquele fiasco, um escorregão artístico, não parecia minar nem um pouco do prazer que ele sentia com a música. Imediatamente depois de assistirem ao filme, os Quarry Men começaram a ensaiar "Don't Be Cruel", "Heartbreak Hotel" e "All Shook Up". Eram versões simples e sem muita energia, mas que satisfaziam o apetite dos garotos por rock'n'roll sem desagradar aos ouvidos que queriam skiffle. (Eles também tentaram tirar "Slippin' and Slidin'", lado B do compacto "Long Tall Sally", mas sem muito sucesso.) "Nós passamos a tocar cada vez mais músicas de Elvis", diz Colin Hanton, que, como baterista, era receptivo a toda e qualquer oportunidade de imprimir um ritmo mais sensual às músicas. "As platéias estavam começando a pedir por isso; John já estava sentindo. Nós estávamos prontos para seguir em frente."

Mas a disposição não substitui o talento.

O primeiro sinal autêntico de que havia problemas aconteceu durante a estréia do conjunto no Cavern, no final da primavera de 1957. O Cavern era território inimigo; um clube de jazz tão tradicional quanto o jazz tradicional pode ser: reservado, segregador, exclusivo como uma autópsia, santuário dos aficionados por jazz de Liverpool, com uma clientela de "supostos intelectuais" inflexíveis no que dizia respeito ao culto à sua virtuosa música.

---

* Isso é claramente um exagero.

Lá dentro, ou se estava do lado deles ou contra eles, e os oposicionistas que se danassem. Apenas um ano antes, o pianista de jazz Steve Race fizera soar, em sua coluna na revista *Melody Maker*, a sirene para uma guerra santa contra o paganismo. "O rock'n'roll é uma ameaça monstruosa, tanto para a aceitação moral quanto para a emancipação do jazz", ele alertara os leitores. "Que nos oponhamos a ele até o fim." O Cavern era o tabernáculo das pessoas que entoavam esse absurdo como uma oração.

Os Quarry Men dedicaram um bom tempo a se preparar para a apresentação no Cavern, escolhendo material, lapidando arranjos, enfrentando os nervos à medida que o dia se aproximava. Até a formação de The Quarry Men, John tivera pouco, se é que tivera algum, senso da estabilidade – e da responsabilidade – que implica fazer parte de um grupo musical. Subitamente ele passara a fazer parte de um núcleo familiar, tinha os meios para uma educação significativa (apesar de não-ortodoxa), farejava indícios do estrelato e da atenção de que tanto precisava. "Nesse ponto, John acreditava que era Elvis Presley", diz Shotton. Anteriormente os desentendimentos chegavam a pontos de impasse, mas agora ele passara a exercer sua autoridade, exigindo o controle artístico do conjunto.

Nesse ponto, John podia ser cruelmente inflexível. Ele apresentou sinais de irritação pouco antes da apresentação, quando o conjunto ensaiava "Maggie May". Rod Davis, que dedicava ao banjo a mesma seriedade que aos estudos, passou a deslizar os dedos pelo braço do instrumento, tocando inversões de acordes que aprendera em um livro. John parou a música abruptamente. "O que você pensa que está fazendo?", ele disse com um sorriso de escárnio. Davis tentou explicar que eram os mesmos acordes tocados em casas diferentes, para criar um efeito interessante, mas John o interrompeu. "Você vai tocar os mesmos acordes que eu e Griff", ele insistiu, encarando fixamente o companheiro. Seguiu-se um instante em que ambos ficaram calados, uma cena de faroeste americano em que os atiradores se encaram, estudando um ao outro na expectativa de quem vai sacar primeiro. Davis não tinha certeza: ou era o som de seu instrumento que se interpunha audivelmente ao dos outros ou era John, que só sabia tocar três acordes, que estava com inveja. Mas é razoável presumir que John não gostasse de ser eclipsado. Não dessa forma, não na *sua* banda. Rod recuou, ciente de que era melhor não se indispor com John. Ele vira Lennon em ação na escola e o considerava um valentão que gostava de intimidar os garotos mais fracos. "Ele era bom com os punhos [...] acostumado a brigas, enquanto eu não sabia me defender", Davis admite.

A tensão continuou no Cavern, onde os dois discutiram sobre a lista de músicas. Durante os ensaios, ficara clara a forma como John queria que o conjunto se comportasse. "Elvis, Eddie Cochran, Jerry Lee Lewis estavam presentes em nosso repertório", lembra Davis. "Ele estava nos transformando em um conjunto de rock'n'roll." Não que Davis

se opusesse a isso, mas, como rapaz que jogava de acordo com as regras, achava que o pescoço de todos eles corria perigo. "Tendo em vista que existia uma grande animosidade entre fãs de rock'n'roll e jazz, era preciso ser cauteloso quanto ao que se tocava para diferentes platéias. Em certos locais isso não fazia diferença, mas tocar rock'n'roll numa casa de jazz como The Cavern era como entrar na Woolworth's e gritar o nome da loja de departamentos rival Marks & Spencer! Era uma forma de declarar a sentença de morte para si próprio."

A única coisa em que os rapazes concordaram ao chegar ao Cavern foi quanto à aparência sinistra do lugar. A entrada, uma porta pequena numa rua deserta tomada por galpões, parecia cenário de um filme de Vincent Price. Havia uma solidão lúgubre naquele cenário, envolto pela luz fria e difusa de uma única lâmpada. Se, ao abrir, a porta revelasse um conde da Transilvânia, eles teriam se virado e dado no pé. Durante a maior parte da descida pela escadaria íngreme e escura, não havia indícios de para onde estavam indo – som algum se elevava da escuridão, não havia lampejo nenhum no fim do túnel. O único sinal de vida era um fedor que ficava mais forte e pungente à medida que desciam. A escada dava por fim em um tipo de vestíbulo, que abria para o clube, um porão úmido com três ambientes separados por arcadas. No ambiente central, onde o palco ficava recuado, encostado na parede, havia cerca de quarenta cadeiras para a platéia. Os ambientes laterais eram reservados para dançar ou circular. O lugar, apesar de pouco agradável aos olhos, incrivelmente quente e claustrofóbico, era, não obstante, na opinião dos Quarry Men, adequado aos seus propósitos. A acústica era boa, e podia-se ver o palco de praticamente qualquer lugar.

John não gostava de jazz tanto quanto odiava os fãs de jazz. Ele olhava desconfiado para as pessoas que entravam, vestidas de maneira parecida, com jaquetas forradas, *jeans* e suéteres folgados. "Nós nos desentendemos no palco desde o início", lembra Davis. O grupo abriu com uma música confiável de Donegan, mas então John deu a deixa para "Don't Be Cruel". Davis, que estava à direita de John, se inclinou e sussurrou: "Você *não pode* fazer isso. Eles vão nos comer vivos se tocarmos rock'n'roll no Cavern". Determinado, ele ignorou Davis e começou a música. Rod diz: "Era visível que a platéia estava incomodada, mas ninguém deteve John. Ele estava pronto para prosseguir e esperava que o acompanhássemos. Eu continuei tentando dissuadi-lo, mas sem efeito. Ele tocou diversos temas de rock'n'roll, até que ficou claro que não estávamos agradando aos altos poderes". Então Alan Sytner abriu caminho pela platéia e passou para John um bilhete em que estava escrito: "Pare com essa droga de rock'n'roll". Mas qualquer pessoa que observasse aquele rapaz magro e de óculos cantando música após música, transitando entre gêneros musicais com determinação, sabia que ele não seria contido, fosse por aquela platéia fosse por qualquer outra.

Depois da apresentação no Cavern, os outros integrantes dos Quarry Men se perguntavam se aquilo valera o incômodo. John sentia que eles haviam dobrado uma esquina. A cidade podia estar vivendo uma paixão ardente pelo skiffle, mas a evolução natural indicava que os caprichosos corações adolescentes se inclinavam cada vez mais para um ritmo com batidas mais sincopadas, em que o rock'n'roll prevaleceria. O novo som claramente clamava por ele.

Em parte por perceber essa mudança, Pete Shotton sentiu que não estava preparado para permanecer na banda. Ele nunca gostou dela na verdade, para começo de conversa, mas os rigores técnicos da execução do rock'n'roll exigiam mais do que seus dedos forrados com dedais podiam oferecer. O ritmo o colocou em competição direta com Colin Hanton. No Cavern, quando John tinha começado a tocar rock, Hanton vez por outra tocava no aro da caixa para apimentar o ritmo. Como lembra Shotton: "Aquele som me incomodava. Eu não achava que aquilo estivesse certo. Então disse a ele: 'Não toque assim, esse som é péssimo'". Em vez de concordar, Hanton mandou que ele fosse "se danar". Algumas semanas depois, John e Pete se desentenderam em uma festa por causa do som da tábua de lavar roupa. Eles se apresentavam ao ar livre, numa festa na casa de uma tia de Hanton que morava em Toxteth. Depois de tocar, os melhores amigos entraram na casa com os instrumentos em punho para beber alguma coisa. Eles se sentaram e riram à vontade com as piadas de John sobre os convidados. O olhar de Shotton finalmente pousou na tábua em seu colo. Ele agitou um pouco o instrumento, para chamar a atenção do amigo, e admitiu o que até aquele momento nunca tinha sido claramente discutido por eles: "Eu odeio isso, John, isso não é para mim". Shotton lembra-se de ter ficado perplexo com o que se seguiu. "John pegou a tábua de lavar roupa e bateu com aquilo na minha cabeça, do nada!", diz Pete. "A parte metálica se soltou, e a moldura envolveu meus ombros." Com uma insinuação de sorriso irônico, John olhou para a cena ridícula que criara e disse: "Bem, *isso* resolve as coisas, certo?"

No entanto, o verdadeiro foco da tensão não era a tábua de lavar roupa nem a amizade; tratava-se do futuro de The Quarry Men. O conjunto não engrenava. Depois de uma breve lua-de-mel, durante a qual John avaliou cada integrante e suas contribuições ao grupo, ficou claro para ele que, se quisessem seguir em frente, duas coisas eram imprescindíveis: seriedade e habilidade. Shotton não possuía nenhuma das duas. "Era mais do que óbvio [para ele] que eu não tinha musicalidade", diz Shotton, "e John estava levando o conjunto a sério. Ele realmente queria ser músico."

Eles ainda tinham alguns compromissos agendados – e Pete concordou em tocar neles –, incluindo um arranjado por sua mãe num bazar no jardim da Igreja de St. Peter, o evento mais importante do calendário cultural de Woolton. Mas o grupo precisava de ajus-

tes. Talvez substituir Pete não fosse nem ao menos necessário. A bateria era toda a percussão de que precisavam, principalmente se o conjunto continuasse a se afastar do skiffle. Mas havia outras engrenagens na máquina: personalidade e ambição. Deve ter ficado amargamente claro para John que ele não iria a lugar nenhum com aquela turma.

The Quarry Men era um conjunto que já tinha chegado até onde um bom divertimento para jovens desocupados podia levar. Len, Griff, Rod e até mesmo Colin estavam ali só por diversão. Ele não podia censurá-los por isso, mas de certa forma havia mais em jogo naquele momento para John Lennon. E as coisas estavam se desmanchando, escapando das suas mãos. A saída de Pete apenas precipitou o destino óbvio, mas é questionável se John era capaz de enxergá-lo. Com certo distanciamento, ele deve ter percebido que aquilo anunciava o fim de sua banda – e sinalizava o começo de outra.

Capítulo 4 | **O dono do palco**

[I]

Os Quarry Men partiram em busca de seus sonhos em uma época em que o mundo, especialmente a Grã-Bretanha, parecia estar no momento certo para acolhê-los. Acontecia uma mudança enorme, causada pela Segunda Guerra Mundial, e ao mesmo tempo afetada de forma triste pelos seus desdobramentos chocantes. O tema recorrente da vida pós-guerra era a sensação de progresso que se desdobrava de maneira infinita. As viagens de jato pairavam no horizonte, da mesma forma que a televisão em cores e a primeira via expressa da Inglaterra. Muitas famílias operárias que moravam em terras improdutivas foram transferidas para condomínios estatais perto dos subúrbios ou para cidades recém-criadas. Apesar do aumento de 47 por cento no custo de vida, os salários quase que dobraram, colocando mais dinheiro no bolso das pessoas que em qualquer época dos cinqüenta anos anteriores. Harold Macmillan, em discurso no Bedford Market Place em julho de 1957, entusiasmava-se: "Vamos ser francos, a maioria do nosso povo nunca viveu tão bem".

Aqueles que acreditam, como afirma Donne, que toda circunstância é "escrava do destino" encontrarão mais argumentos ainda no fato de que John Lennon e aquele outro adolescente que se tornaria seu parceiro e amigo mais próximo começaram o ano escolar de 1957 em prédios idênticos de calcário ligados por um pátio e separados por cerca de 30 metros de distância. "Não havia a mínima associação, tampouco uma sinergia muito óbvia entre o Liverpool College of Art e o Liverpool Institute", afirmou Quentin Hughes em sua sagaz avaliação, "mas a proximidade era tanta que atraía uma certa afinidade." Se o despertar de John para o rock'n'roll e a formação do conjunto The Quarry Men foram um prelúdio do que aconteceria, a chegada daquele garoto da vizinhança iniciou o primeiro ato da lenda. O nome dele, claro, era Paul.

O DONO DO PALCO

Na superfície, Paul McCartney já veio pronto. Ele não só possuía as características físicas mais notáveis do clã McCartney, mas também o mesmo humor expansivo, a paixão pela música e a prática da urbanidade tão enraizada em seu tio, o patriarca da família, Jack McCartney, que era descrito como "um verdadeiro cavalheiro por natureza". Em uma cidade em que as personalidades se distinguiam como pragmáticas, secas e incisivas, Jack pode ter sido um exemplar legítimo da criatura típica de Liverpool que nadava contra a corrente. Alto, esquelético, sempre jovial, ele apreciava a vida e era um brilhante contador de casos com sua voz estridente e extraordinária, que mantinha os ouvintes hipnotizados. Representante da onipresente Liverpool Corporation, o ninho de ratos burocráticos que dirigia a cidade, ele, como um comediante, gozava de seus pontos fracos. Todos se divertiam com Jack McCartney.

Esse era o papel do patriarca em uma família carente de Liverpool que se recusava a ser oprimido pelas circunstâncias. Jack, o mais velho dos nove filhos de Joe e Florrie McCartney, um homem de uma nova época, era gregário, buscava a satisfação pessoal e era adequadamente cauteloso. Notava-se que todos os filhos de Joe McCartney – James (Jim), Joseph, Edith, Ann Alice, Millie, Jack, Ann, Jin e Joe (que herdou o nome do irmão mais velho, o qual morrera jovem) – eram "sonhadores gentis e descontraídos" – e, felizmente, expeditos, se é que não eram simplesmente alheios aos esforços para evitar a forte tendência da cidade ao crime. Apesar dessa inquietude, todos escolheram permanecer no Merseyside.

Os McCartneys eram um grupo barulhento, afetivo. Em 1912, nove anos após o nascimento de Jim, Joe mudou-se literalmente para a outra esquina e acomodou a família em uma casa nova de construção barata na Solva Street, 3, em Everton, distrito residencial no nordeste de Liverpool, a pouco mais de 1 quilômetro do centro da cidade. A residência dos McCartneys, no início de uma estreita rua calçada com pedras e sem saída, era pequena de dar aflição para a família em constante crescimento, mas a situação não era muito diferente da de quaisquer vizinhos no sólido porém populoso enclave irlandês. Uma das raras fotos que restaram da casa (demolida pelo Programa de Erradicação de Cortiços de Liverpool, no fim da década de 1960) mostra uma estrutura sombria, cheia de fissuras, desnuda de quaisquer amenidades decorativas além da necessária para manter a casa em pé. Era uma típica caixa de cereais vitoriana de tijolos vermelhos, com três quartos miseráveis desprovidos como uma caserna e uma sala de estar cujo sofá puído era ocupado em turnos para acomodar o movimento intenso da casa. O banheiro – pouco mais que um buraco, um arranjo encovado, debaixo de duas tábuas horizontais –, em um barracão além da cozinha, era compartilhado por duas outras famílias, os Dowds e os Simnors, e os lavatórios eram mais precários ainda. Nos sábados de manhã, todas as crianças pegavam toalhas, um paninho, sabonete e roupa de baixo limpa e marchavam para a Margaret Street Baths, uma piscina

pública, para o esfregão semanal. Jim McCartney, que tinha uma obsessão quase felina pela aparência, tinha de tomar medidas radicais para ficar apenas relativamente bem-cuidado.

Antes de os McCartneys chegarem, no início do século XIX, Everton tinha sido um lugar "cobiçado". Encravado no alto do morro íngreme conhecido como Heights, era o ponto mais elevado de Liverpool, revigorado pelo ar puro do mar, com vistas para o Mersey e para a baía de Liverpool e diante das colinas do País de Gales. De acordo com J. A. Picton, constituía "um subúrbio do qual Liverpool devia se orgulhar". Comparado com o amorfo centro da cidade, era considerado um "lugar saudável" para morar e atraía a rica crosta superior da sociedade ao seu cenário exuberante, que incluía os parques. As mansões nobres, enfileiradas umas sobre as outras, contemplavam uma bela paisagem. A encorpada lista de igrejas do bairro revelava expectativas otimistas: uma amplitude de catedrais pontilhava a paisagem, isso sem deixar de mencionar a St. George's, a primeira igreja de ferro fundido do mundo. Em 1860, porém, seu charme tinha se esvaído completamente. Vítima direta da Grande Fome da Batata na Irlanda, Everton transformou-se em um gueto chamado Little Dublin, o primeiro ponto de chegada de enxames de refugiados irlandeses, tão superpopulosa quanto Calcutá e semelhante a ela. Por volta de 1881, o rico paraíso do passado tornara-se a área mais populosa da cidade, os terrenos recortados foram rasgados para dotar a malha entrecortada de ruas atulhadas de "chalés" que, ainda hoje, remetem a uma imagem campestre, mas não passam de eufemismo para as fileiras de casas baratas.

Jim McCartney provavelmente tinha pouco tempo para ceder às tentações que estavam à sua disposição em qualquer rua de Everton. Seus dias eram devotados quase que exclusivamente ao trabalho de meio período para compensar o salário insuficiente do pai na Cope's Tobacco (a maior empregadora de Everton, onde trabalhou durante 32 anos como cortador) e a dedicar-se a várias tarefas domésticas como a obrigação de tomar conta de seis irmãos e irmãs que mal tinham chegado à idade escolar. Junto com o irmão Jack, ele freqüentava a Steers Street School, uma escola primária do condado, perto da Everton Street, que homenageava o primeiro engenheiro de docas da cidade. Era um aluno regular, mas "nunca se destacou realmente" em disciplina alguma e deixou a escola aos 14 anos, logo que se viu na idade de conseguir um emprego estável.

Para um jovem irlandês em Liverpool, o sacerdócio era o ofício mais elevado, mas esse era um chamado do qual os garotos McCartney estavam "liberados de bom grado". Segundo um velho morador de Everton, "Joe colocava a sua fé na todo-poderosa libra e criou os filhos acreditando que o emprego vinha antes da religiosidade". Jack, que conseguiu uma posição estável, mas inócua, na Liverpool Corporation, ofereceu-se para "interceder" pelo esperto irmão mais jovem, mas Jim preferia algo mais estimulante. Ansioso e com grandes expectativas, ele começou a trabalhar como garoto de entregas no escritório da A. Hannay

& Co., uma das inúmeras empresas de algodão que serviam os cotonifícios do Lancashire, onde fazia o que os vendedores chamavam de "trabalho de jegue" – corria pela Old Hall Street com fardos de fibras extralongas do Sudão, fibras curtas da Índia ou algodão puro mediano de Mênfis com sinais de identificação de vários intermediários ou mercadores das diversas lojas. Trabalhava dez horas por dia, cinco dias por semana, por menos que 1 libra, mais um abono de Natal que, com freqüência, dobrava o seu salário anual. A obrigação não demandava nem muita iniciativa nem imaginação, mas no processo Jim absorveu os ossos do ofício – de classificação e estocagem a negociação e contabilidade – e aprendeu muita coisa almoçando em pé junto com os vendedores, no *pub* local.

Homem jovial, efusivo, com um pendor para o humor irônico e as expressões típicas da Liverpool irlandesa, Jim McCartney tinha um traço romântico que pode ser detectado diretamente pela influência musical. A casa da Solva Street era animada pela música; de uma forma ou de outra, ele fornecia uma trilha sonora constante para a rouquenha novela familiar que se desenrolava nas salas superlotadas. Joe adorava ópera e tocava o enfadonho contrabaixo em mi bemol do grupo local Territorial Army, que se apresentava regularmente no Parque Stanley e nos desfiles comemorativos que serpenteavam ao longo da Netherfield Street com tanta freqüência que pareciam acontecer duas vezes por semana. Quando ele não estava marchando, havia ensaios noturnos com a banda de metais na Cope's Tobacco. Joe tocava o contrabaixo com freqüência em casa, esperando despertar o interesse dos filhos pela música.

Na verdade, nenhum dos garotos McCartney demonstrou interesse. Foi apenas em 1918, quando um vizinho descarregou na casa de Joe um piano antiquado, comprado na loja NEMS local, que o gesto gerou frutos. Rapidamente, Jim aprendeu sozinho um método taquigráfico de acordes que lhe permitiu acompanhar as músicas populares da moda. Tinha um estilo nervoso e entrecortado que se adequava ao sincopado típico do ragtime, cujas melodias pareciam tomar conta de todos os salões de dança e *pubs*. Nada fazia Jim se sentir mais livre do que a música, e a exposição às criações de artistas poderosos só incrementava a sua paixão. Ele e Jack arrumavam tempo para ir regularmente ao Hippodrome e ao Olympia, dois teatros rococós do bairro, para ver as apresentações artísticas mais recentes. Em pé, na parede do balcão do Hippy, os irmãos McCartney apreciaram espetáculos como os de Harry Houdini, Little Tich, Two Bobs, Charlie Chaplin, Rob Wilton, George Formby Senior e Great Hackernschmidt. Paul lembrou que "meu pai aprendeu a tocar ouvindo as músicas todas as noites da semana, duas apresentações por noite, exceto aos domingos". Jim se apresentava sempre que podia, tocava em reuniões familiares e em conjuntos improvisados da comunidade. Enquanto os dias de verão opressivo levavam Everton a um estado de fervição precoce,

mais de uma dúzia de vizinhos se reuniam com freqüência na via pública abaixo da janela dos McCartneys e dançavam acompanhados pela música de Jim noite adentro.

Antes dos 20 anos, Jim já era o "homem do suingue da Solva Street", um jovem preocupado com a música popular, que voltava do trabalho para casa, mal ficava para jantar e já saía para as ruas em busca de uma apresentação. Durante o início dos anos 1920, ele liderou o próprio conjunto, os Masked Melody Makers, um quinteto de músicos com a mesma filosofia que incluía seu irmão Jack ao trombone. Vestidos com uma máscara sensual preta, tocavam de forma irregular em pequenos salões de dança em Liverpool. A mesma configuração evoluiu para a Jim Mac's Jazz Band, com um repertório de ragtimes famosos e pelo menos uma composição original de McCartney, "Eloise", uma cançoneta animada mas certamente banal.

A vida musical de Jim McCartney desacelerou em 1930, precisamente na mesma época em que foi promovido à posição de vendedor. Não mais restrito às ruas secundárias que circundavam a Bolsa de Algodão, ele se lançou nas amistosas guerras de preços promovidas pelos compradores locais e, com a afabilidade fácil e o charme natural de uma pessoa de Liverpool, logo se tornou essencial no mercado, "um vendedor nato que atraía a confiança e impressionava com sua personalidade todas as pessoas que encontrava". Pela conduta e generosidade, pelo discurso direto, efusão, intimidade e sagacidade irrepreensível, Jim, como Paul mais tarde, provou-se um colega sério e, com freqüência, devotado. Tanto homens quanto mulheres se sentiam atraídos por ele. Porém, por haver tido um aprendizado tão atemorizador em uma indústria que dificilmente promovia homens oriundos da classe operária, ele se dedicou totalmente ao trabalho, afastando-se de relacionamentos sérios por um período de quase dez anos.

Foi apenas em junho de 1940, durante um dos cada vez mais freqüentes ataques aéreos alemães sobre Liverpool, que Jim se apaixonou. Naquela noite, a família tinha se reunido na nova residência dos McCartneys no subúrbio arborizado de West Derby Village para encontrar a irmã de Jim, Jin, e seu novo marido, Harry Harris. Havia muita agitação, brindes extravagantes feitos em homenagem aos recém-casados e tentativas canhestras de cantar. Uma das convidadas, mulher de rosto arredondado, loira de cabelos indomáveis e olhos suaves e ternos, observava os acontecimentos com um olhar distante, como se não estivesse ali. Ela chegara à casa dos Harris bem-disposta e graciosa, mas logo se acomodou quieta em uma poltrona – uma presença ignorada.

O nome dela era Mary Mohin. Sua voz era suave e vibrante, sem nenhum traço do sotaque gutural de Liverpool que ecoava pela sala. Paul diria mais tarde que ela tinha um falar "elegante", que era o sotaque de uma pessoa de Liverpool que praticava o inglês da realeza. No caso de Mary, isso não parecia nada pretensioso, tendo surgido naturalmente

a partir do galês melódico e das cadências aculturadas universitárias dos funcionários dos vários hospitais onde ela trabalhara. Aquilo assinalava sua personalidade como um todo, ou seja, ela era uma pessoa minuciosa, que buscava aliviar as circunstâncias da vida por meio de trabalho árduo e determinação. No entanto, aos 31 anos e solteira, Mary já não era considerada um "troféu de primeira". Aos 14, trabalhara como aprendiz de enfermeira no Smithtown Road Hospital, onde havia alojamentos. Mais tarde, candidatara-se a um programa de três anos no Walton Hospital, a principal entidade neurológica que servia o noroeste de Liverpool, e fora rapidamente promovida a diversos postos até se tornar atendente da equipe e, mais tarde, uma prestigiada enfermeira com registro na administração pública.

No entanto, não é de estranhar que nesses dezessete anos não tenha aparecido nenhum pretendente sério em sua vida. "Mary era tão devotada ao trabalho que não se preocupava muito com os homens", de acordo com a cunhada e confidente Dill Mohin. Uma enfermeira galesa que fez o treinamento junto com ela e mais tarde trabalhou no mesmo local explica por que o trabalho era um compromisso tão sério. Ela lembra: "Estávamos tão imersas no trabalho que ninguém tinha a mínima pressa de se casar". No entanto, se Mary Mohin teve algum arrependimento ou desapontamento em relação a isso, jamais o revelou a ninguém.

Jim, aos 40 anos, estava em um estágio em que os amigos o consideravam "um solteirão convicto". Embora tivesse quase a mesma idade do pai quando este encontrou uma noiva, não demonstrava a mínima inclinação pelo casamento, e durante toda a noite a convidada quieta que "não gostava muito de música" não fez nada para mudar essa impressão. Se a festa progredisse naturalmente, era bem provável que Jim e Mary nunca mais se vissem novamente. A realidade, no entanto, foi muito especial. Por volta das 21h30, o barulho das sirenas de ataque aéreo soou no Merseyside. A Luftwaffe retomara as suas surtidas costumeiras para tentar destruir o estratégico porto. Normalmente, um alarme-geral durava por volta de uma hora, mas dessa vez a emergência durou a noite inteira; assim, os McCartneys e seus convidados ficaram acocorados no porão até a madrugada.

Apesar do ambiente tão pouco romântico, Jim e Mary compartilharam momentos suficientes para gerar um interesse mútuo bem sério. Ela o achou "muito charmoso e franco" e ficou encantada com o "seu bom humor". Jim tornou-se objeto do interesse disciplinado de Mary devido aos olhos azul-cor de aço, ao cabelo ralo penteado para trás a partir da fronte alta, à boa situação no trabalho e à personalidade forte.

Sem dúvida, ela também se apaixonou pela afetiva família dele, não tendo compartilhado sentimentos similares na família Mohin. Lá, a situação se deteriorara logo após a morte precoce de sua mãe, em 1919, ao dar à luz o quarto filho. Com o irmão Will fora, no exército, e Bill, com 2 anos de idade, necessitando de supervisão constante, Mary se

viu pressionada a trabalhar com apenas 12 anos. Tomou conta da família por dois anos e estava predisposta ao papel materno até o outono de 1921, quando a nova madrasta, Rose, chegou. De acordo com Bill Mohin, ela era uma bruxa. Idosa, amarga, de difícil adaptação à nova família, tratava-se de uma mulher de vontade férrea, que zombava dos outros e se devotava totalmente ao filho e à filha do casamento anterior, que a acompanharam até Liverpool. Tornou-se claro para todos, especialmente para Mary, que Rose não tinha amor pelas prendas domésticas, muito menos pretendia despender tempo com os filhos do novo marido. Depois de um ano, as mulheres chegaram a um ponto em que não tinham mais a capacidade de se comunicar. "Mary foi para a escola de enfermagem por não suportar ficar em casa com a madrasta", lembra Dill Mohin. "Ela encontrava o pai de vez em quando em suas andanças", transportando carvão em uma charrete para as famílias de Liverpool. "Dessa forma, eles conseguiam ficar juntos por algum tempo. Mas, por causa de Rose, ela nunca voltou a visitar sua casa."

Jim e Mary começaram a se encontrar naquele verão, que, por outro lado, seria um período inseguro e inconstante, marcado pelo avanço estonteante da guerra. Mal se passava um dia em que não tivessem desfrutado da companhia mútua. No entanto, pareciam livros de alturas descombinadas na estante: Jim, brincalhão e descontraído, um homem com sonhos modestos; Mary, séria, enfermeira despachada, nas linhas de frente de um mundo perigoso. Apesar da profundidade do amor, o relacionamento não foi fácil. Por conta da guerra, eles se viram totalmente imersos no meio do tumulto. O governo formou a Comissão Real de Algodão, que se tornou, em essência, o organismo central para a importação da mercadoria – além de seu racionamento –, o que significou que, após 24 anos na A. Hannay & Co., Jim foi demitido. Mary também enfrentou problemas no emprego: devido à falta de enfermeiras experientes na frente de batalha, circulavam rumores de que ela poderia se ver diante de um recrutamento militar iminente. "Profissionais da área médica estavam sendo chamados para postos de emergência em lugares distantes como o Egito e a Etiópia", de acordo com um historiador local. Jim, cuja idade e cujo ferimento na juventude* o desabilitavam para o serviço da nação, temia o abandono – e, pior, aos 40 ele se tornou desconsolado, com medo de ser considerado inútil.

Foi o "lado austero" de Jim McCartney que o fez retomar o rumo com um emprego temporário para ajudar a expandir a escalada da guerra. Por toda parte, os negócios reorganizaram o seu espaço rapidamente em Liverpool, tornando-se fornecedores militares funcionais. A fábrica The Bear Brand Stocking é um exemplo perfeito: abandonou a produção de meias de seda para confeccionar pára-quedas. Confecções de Litherland forneciam

---

* Em 1912, ele caiu de um muro e perfurou um tímpano.

uniformes de infantaria a toque de caixa, linhas de montagem de carros manufaturavam tanques, os depósitos foram apropriados pela fábrica estatal de equipamento bélico, a Royal Ordnance Factory, as igrejas se viram convertidas em necrotérios. A indústria Napier, que florescera ao produzir peças de avião, foi encarregada pelo Ministério da Aeronáutica de produzir motores para os aerodinâmicos Typhoons que bombardeavam os céus inimigos. De bom grado, Jim trabalhou ali durante o período da guerra, girando um torno que fazia cápsulas para explosivos.

Havia outras regalias que deixavam o trabalho mais ameno. Para bons e sólidos cidadãos que estavam "a serviço da guerra" como Jim McCartney, o governo forneceu moradia subsidiada. A construção de minúsculas habitações enfileiradas, chamadas de "meias-casas", pois lembravam barracões, foi autorizada nos limites da cidade. Era o que faltava para incentivar e apressar os planos de casamento de Jim e Mary. Eles já aventavam essa hipótese havia vários meses, tendo adiado a decisão com o pretexto da perda do emprego de Jim ou da possível transferência de Mary. Finalmente, relutantes em aguardar o fim da guerra, tiraram uma licença na prefeitura em 8 de abril de 1941 e se casaram uma semana mais tarde na capela St. Swithins, em uma cerimônia católica romana que, sem sombra de dúvidas, foi uma concessão à tradicional família irlandesa.

[II]

Em 18 de junho de 1942, em uma enfermaria do Hospital Walton, por coincidência no mesmo andar em que, doze anos antes, Mary cumprira satisfatoriamente os requisitos para trabalhar registrada no serviço público de saúde, nasceu um menino. Como era praxe no parto assistido por parteira, nenhum médico estava presente. Em vez disso, Mary teve a assistência de uma equipe de enfermeiras da maternidade, vestidas com uniformes de cores variadas que determinavam a sua experiência e a maioria das quais a futura mãe conhecia pelo nome. Por causa do trabalho voluntário durante a guerra, Jim ficou retido no combate a um incêndio num depósito atrás do prédio do banco Martin, onde bombas alemãs tinham sido lançadas, e chegou mais tarde naquela noite, depois do horário de visitas, mas recebeu permissão especial para ver o filho.

Nunca houve dúvidas sobre como o bebê seria chamado. Com os "olhos em forma de gota, testa alta e sobrancelha elevada – a famosa sobrancelha McCartney" –, características inconfundíveis, o primeiro filho seria James, em homenagem ao pai e ao bisavô que trouxera o clã para Liverpool. Como ninguém da parte de Jim tivesse nome do meio e mantendo a tradição, ficou sendo simplesmente James McCartney IV. No entanto, antes de ser registra-

do na certidão de nascimento, Mary, sempre previdente e meticulosa, pensou em como ela distinguiria um do outro. Para resolver o problema, ficou decidido que seu filho seria James Paul. A data exata em que "James" foi posto de lado em favor de um nome do meio mais familiar foi causa de algumas especulações entre os familiares. Alguns acreditam que durante a permanência no hospital os pais se referiam ao bebê como Jimmy; outros juram que isso nunca aconteceu. Dada a circunstância, a explicação parece irrelevante, pois quando levaram o filho para casa ele era conhecido apenas – e o seria para sempre – como Paul.

Os primeiros anos da vida de Paul McCartney foram marcados por uma série de mudanças consecutivas.

Desde o início, era evidente que a residência de Jim e Mary em Anfield era totalmente inadequada para abrigar a pequena família. Além disso, Everton era cada vez mais conhecida como alvo de bombardeios alemães: o bairro estava salpicado de estruturas retorcidas onde outrora houvera casas, o ar ficava empestado pelo cheiro de cal das covas coletivas, ali perto, onde as perdas de guerra eram enterradas. Segundo um residente de longa data, "Everton era um lugar para esquecer".

Envolvido confortavelmente nos braços de Mary, Paul se acostumava com o tempo inóspito do norte enquanto os pais davam duro em Liverpool, galgando cada degrau do sistema habitacional da Corporation a passos largos. Para trabalhar eles tomavam a balsa, tendo se estabelecido em Wallasey, do outro lado do Mersey, que, em comparação, era um bairro ostensivamente mais seguro. Então, em 1944, depois do nascimento do segundo filho, Peter Michael (também conhecido pelo nome do meio), eles se mudaram para o "continente", para uma parte "sem charme" da cidade denominada Knowsley Estates, cuja condição podia ser exemplificada pelo nome de uma das ruas, Roach Avenue, "avenida das baratas". O prédio, chamado Sir Thomas White Gardens, fazia parte de um complexo semicircular e era bastante razoável, de acordo com um parente que os visitava com freqüência. Eles "tinham uma residência [térrea] em uma construção bem-feita, num grande quarteirão de concreto com crianças por toda parte. Mas [os vizinhos] deixavam muito a desejar".

Nessa época, Jim já estava muito ansioso, esperando a Bolsa de Algodão reabrir. O emprego no Napier estava fora de cogitação, e um cargo temporário no departamento de águas e esgotos da Liverpool Corporation parecia muito precário. Mary superou essa crise de frustração. Voltou ao trabalho temporário para completar a renda e sair daquela casa. Felizmente, a Corporation estava contratando enfermeiras registradas no serviço público para cobrir cada distrito, inspecionando as condições sanitárias nos lugares em que as mulheres preferiam dar à luz em casa. Partos assim tinham se tornado muito comuns na década de 1940, em grande parte porque as viagens e deslocamentos haviam sido muito restringidos

durante a guerra. Para dar conta da demanda, as parteiras do bairro assumiram grande importância: elas acabavam atuando "como o pároco local ou o policial do quarteirão". As pessoas batiam à sua porta buscando conselho. "A enfermeira está? Preciso conversar com a enfermeira", pediam, depois se seguia a conversa sobre a angústia "de a cunhada ter fugido com o carteiro".

Na maior parte do tempo, porém, Paul via a mãe sair a qualquer hora do dia – ou da noite – para ajudar no nascimento de bebês em residências. Quando em ação, a doce Mary de sempre mudava para o piloto automático. A transformação nunca deixava de surpreender Paul. Ela verificava todo o equipamento duas vezes, olhando meticulosamente o conteúdo da maleta de couro preto, que era então colocada no bagageiro da bicicleta, cujos faróis da frente e de trás eram testados, assim como as baterias da lanterna de cabeça. Quando tudo estava aprovado para a saída, Mary montava na bicicleta, colocava a bolsa em uma cesta de vime marrom presa no guidão e corria no escuro como Bruce Wayne, muitas vezes não voltando para casa a tempo de dormir.

Andar de bicicleta em Liverpool não era fácil. As colinas que circundavam a residência dos McCartneys eram íngremes e implacáveis. Mas Mary nunca se deixou desanimar, apesar dos efeitos do vício mortal do cigarro, que a deixava sem fôlego. Uma rua em especial, a Fairway, era a mais íngreme de Liverpool, mas Mary a escalava rotineiramente, fosse na chuva fosse no sol, ou a qualquer hora da noite.

Jim com freqüência levava os meninos para a cama enquanto a mulher trabalhava, nunca reclamava, e tinha grande prazer em cuidar dos filhos. Durante a primavera, Mary era solicitada quase todas as noites, deixava a casa na hora do jantar e não retornava até depois do desjejum. Porém, ainda encontrava tempo para dedicar atenção a Paul e Mike e fazer "suntuosos cozidos" na pequena cozinha.

Em 1946, para satisfação geral de todos, o algodão voltou ao setor privado; o antigo emprego de Jim o aguardava na A. Hannay & Co. Não há dúvida de que essa virada nos acontecimentos encerrou uma grave crise pessoal. Foi um alívio estar de volta ao emprego tão familiar que ele tanto adorava. Mas quase que imediatamente se comprovou que a indústria outrora vital agora jazia em ruínas; nada resistira aos cinco anos de trapalhadas burocráticas. No auge do comércio, Lancashire importava 4,5 milhões de fardos de algodão anualmente, mas naquele momento demandava apenas uma pequena fração dessa grandeza. Incentivava-se o fechamento dos cotonifícios, a exportação do maquinário, acompanhados da diminuição de empregos e da renda taxável. Como um veterano das trincheiras de algodão descreveu: "A podridão havia se instalado".

Mesmo assim, Jim perseverava. O salário não era compatível com a sua experiência, mas 6 a 10 libras no bolso por semana eram o suficiente para complementar a renda de

Mary. Na estimativa de um parente, "eles nunca ficariam ricos, mas com a entrada de dois salários não era difícil" equilibrar as finanças. Embora não tivessem o conforto que almejavam, os McCartneys estavam em condições melhores do que a grande leva de moradores de Liverpool que vivia no centro. Mary criou coragem e "solicitou [aos chefes] uma transferência para Speke".

Com o sonho da perspectiva de espaços abertos, as famílias de Liverpool começaram a migrar para alguns quilômetros ao sul, onde novos empreendimentos eram erguidos em clareiras e pastos exuberantes, em busca do sonho da classe média. Speke, no entanto, era o tipo de subúrbio desprovido de cultura, que apenas os britânicos conseguem chamar de "condomínio". A área existia desde o século XVI, na forma de uma velha propriedade elisabetana que fora reestruturada de forma irrefletida em meados da década de 1930 como "nova cidade-modelo" para as massas. Rua após rua, quarteirão após quarteirão, o projeto era um cruzamento monótono de ruas imposto à paisagem dos campos batidos pelo vento. Havia igrejas, clínicas e escolas, mas não *pubs* e lojinhas que promovessem a interação social. Além disso, não existia diversidade social ou econômica: Speke funcionava como uma cidade de apenas uma classe social, a dos trabalhadores, sem nenhuma classe média além dos párocos e médicos.

Para muitas pessoas, os quase 13 quilômetros de distância até o centro de Liverpool pareciam estar "a meio universo de distância". Os carros e os trens algum dia cobririam essa falha, mas quando os McCartneys se mudaram para Speke poucas pessoas do seu grupo social possuíam automóveis, embora a Ford e a Vauxhall fossem as maiores empregadoras estatais. As rotas de ônibus eram um desastre: precisava-se de um labirinto desencontrado de baldeações, levando uma hora ou mais, para fazer o trajeto de quinze minutos até a cidade. Geograficamente, Speke apresentava o abandono e a reclusão de uma instalação militar, um sentimento de insuperável isolamento para os residentes – de estarem ilhados do resto da cidade.

Ainda assim, havia algo de prazeroso em deixar todo aquele congestionamento do centro da cidade para trás. As ruas, embora muito próximas uma das outras, eram bem limpas. A maioria das casas não queimava mais carvão, substituído pelo gás, "combustível sem fumaça"; em conseqüência, havia uma sensação imediata de salubridade, e os garotos de Mary puderam brincar fora, ao ar livre, que era puro e refrescante.

A casa que os McCartneys tinham na Western Avenue, 72, num terreno sem características marcantes na lateral de um prédio, era confortável pelos padrões da área: uma sala de estar com uma generosa janela abaulada, uma cozinha mais espaçosa do que a antiga e dois quartos aconchegantes em um terreno de chão escuro perpendicular a um pomar da vizinhança. Dentro, era basicamente do mesmo tamanho do apartamento de Everton,

mas, graças à localização e à promessa de dias melhores, o sentimento modesto de Jim e Mary como habitantes de Liverpool, de quanto do mundo eles mereciam chamar de seu, estava satisfeito. Paul tinha 4 anos quando chegaram lá, e para aquela criança tão curiosa da cidade Speke era um reino mágico, imaginário – livre de horizontes e surpreendente com seus espaços abertos –, um reino que pelo menos era tão encantador e mágico como as histórias lidas pela mãe à noite. No verão, os jacintos silvestres que enfeitavam o solo arenoso do norte transformavam o condomínio de uma área pouco fértil em fotografia digna de cartão-postal.

No entanto, em menos de um ano a Corporation mudou a família para outra parte de Speke, em um empreendimento que se estendia a 1,5 quilômetro de distância a leste, na Ardwick Street. Esse lugar era ainda mais precário que o anterior, apenas fileiras regulares de prédios de tijolos de cada lado de uma via que era uma lamaceira, riscada por canais de irrigação. Tinha uma vista abrangente dos campos do outro lado da casa e uma exposição ao vento que desafiava o isolamento térmico. Apenas um punhado de famílias se mudara para essa área, e para o jovem Paul ela parecia especialmente isolada, como se "estivéssemos quase no fim do mundo".

Logo após se mudarem, no início de 1948, Mary começou a reclamar de dores de estômago para Jim. Provavelmente ela vinha sofrendo de desconforto moderado desde que retornara ao trabalho. "Ah, eu me senti muito mal hoje", ela reclamou a um parente uma tarde durante o chá, depois de fazer um comentário sobre o seu desânimo. "Estou com uma indigestão terrível." Em outra ocasião ela recusou sanduíches de pepino, reclamando que provocavam "indigestão".

Mas o desânimo não passou facilmente. No fim, as dores de Mary pioraram muito. Ela se cansava facilmente ao andar de bicicleta logo cedo pela manhã. Inicialmente, pensou-se que fosse estresse provocado por seu horário irregular de trabalho, o que parecia lógico. Refeições tomadas às pressas e muita falta de sono eram suficientes para provocar uma indigestão inoportuna em qualquer pessoa. Aos olhos de Dill Mohin, porém, Mary não parecia estar bem havia muito tempo, e ela indagou: "Por que não vai a um médico?"

Mary recusou a sugestão da cunhada com um gesto de mãos. "Não se procura um médico por causa de uma indigestão, Dill", ela retrucou.

"Acho que, principalmente, ela tinha medo de procurar um médico, tinha medo de descobrir alguma coisa", Dill revela, pois suspeitava de que algo mais sério acontecia. "Eu conseguia perceber a dúvida e o medo na sua expressão. Ela era uma enfermeira tão expedita, devia saber que algo estava errado."

Finalmente, Jim a convenceu a fazer um exame minucioso. Foi marcado para uma terça-feira à tarde, mas, como ele deveria estar em Manchester naquela manhã, sua cunhada

acompanhou Mary ao Hospital Northern, onde ela teve de fazer uma série de exames. "Eu a deixei na sala de espera", lembra Dill. "Ela não quis me deixar ficar. 'Vou de ônibus', ela disse, acrescentando: 'Estarei de volta a tempo de pegar os garotos na escola'."

No entanto, na hora em que Mary foi liberada, mais tarde no mesmo dia, estava abalada demais para voltar diretamente para casa. Encontrou um telefone público na esquina, do lado de fora do hospital, e ligou para o escritório de Jim. Ele mal conseguiu entender o que foi dito entre as lágrimas. "Jim, ai, Jim", ela soluçava, "estou com câncer."

Ele pediu: "Não saia daí, fique onde está. Vou buscar você".

Em questão de minutos, Jim correu vários quarteirões até a cabine de telefone e encontrou a esposa encolhida lá dentro. Ele ficou nervoso ao vê-la em tal estado de desequilíbrio emocional, ela, a enfermeira sempre imperturbável. Estava determinado a consolá-la, tentou tudo o que sabia para amenizar a má notícia, mas o médico não poupara nada ao dizer aquelas duras palavras. A mastite que ele diagnosticara já estava em estágio adiantado; casos como aquele, ela sabia, eram quase sempre fatais.

◆◆◆

Prática como sempre, Mary logo esqueceu o infortúnio e manteve o otimismo. O diagnóstico passou como algo instantaneamente esquecido, como se fosse encanto ou engano. Se por um lado não tinha como se animar nem um pouco com o fato, e como se aquilo fosse um desafio, desencadeou-se nela a típica rebeldia teimosa irlandesa de buscar conforto onde conseguia encontrá-lo – na família. Os meninos, especialmente, a distraíam, ao demandar supervisão constante.

Há inúmeros relatos sobre o fato de que Jim ocasionalmente surrava os filhos quando provocado – Mike McCartney chega a declarar que eles eram "espancados" –, mas sua cunhada diz que isso não é verdade. Segundo ela, "Jim e Mary nunca surraram os garotos; eles os levavam para o quarto e lhes passavam um belo sermão, mas nunca bateram neles. Nunca". Seja qual for o caso, Paul e Mike davam bastante trabalho.

Os garotos McCartneys eram "o próprio circo, sozinhos", diz um primo que de vez em quando brincava com eles. Eram turbulentos como quaisquer irmãos que dependiam um do outro para se divertir. Paul, como animador do espetáculo, estabelecia um ritmo violento para Mike, um palmo mais baixo que ele, que "o seguia como um filhotinho de cachorro por toda parte". Ele sabia ler, brincava com o jogo das pedrinhas e com bolinhas de gude, nadava, mascava chicletes e assobiava. Além de tudo, Paul era esperto; desde cedo, ele conseguia "encantar uma serpente" apenas fazendo uma cara angelical. Um menino gordinho, bem bonito, de cabelos castanhos e olhos enormes, expressivos,

acentuados por cílios extremamente longos e uma boca pequena como um botão de rosa, ele desenvolveu um perfil suave, de vencedor, que era eficaz em qualquer tipo de situação. Nas fotografias tiradas quando ele ainda tinha entre 1 e 3 anos, seu rosto é a máscara da falsa inocência, com o lábio inferior cuidadosamente retraído, enquanto a boca trai uma centelha de malícia. Esses mesmos retratos indicam uma outra pose reveladora: peito para fora e os braços cruzados na frente, em uma expressão de profunda satisfação. Estava claro que, mais que qualquer coisa, Paul tinha uma noção nítida de seu próprio papel. De todos os garotos do bairro, ele era o mais educado e falante, insinuante, ansioso para agradar e se autodepreciar com humor, o que era conveniente quando negava alguma travessura infantil. Hunter Davies se referiu a esse estilo de Paul como "diplomacia silenciosa", mas era mais um tipo de energia. Já um homem da música e da dança, ele aperfeiçoaria esse pequeno truque que o ajudaria por anos no futuro. "São" Paul e seu discípulo, Mike, mantinham Mary sempre atenta.

Mary ficava um trapo ao tentar acompanhar os meninos. Eles saíam sempre de bicicleta, em aventuras cujos itinerários acabavam morro abaixo pelos arcos rendados dos campos perto dali. Depois de Speke, a topografia mudava e a estrada adentrava campos listrados de verde que convergiam em Dungeon Lane. Nessas ocasiões, quando Michael tinha permissão de se juntar a Paul, os irmãos deixavam a propriedade e atravessavam o íngreme aterro que limitava o Mersey. Do alto da montanha, conseguiam ver toda a costa do norte: o trecho de praia que delineava a costa até Hale Head, onde se erguia um velho farol, sentinela para os navios que circundavam o canal pouco movimentado. Da margem do rio que dava para Wirral, em uma perspectiva estonteante, estava o porto Ellesmere, que reluzia em direção do vento, indo além do horizonte repleto de ameias do País de Gales, o portal para outros mundos. Um desfile regular de navios levava perigo às margens lamacentas e pontilhada de rochas salientes, mas calmarias periódicas no tráfego, em horários que os garotos sabiam de cor, permitiam que eles descessem o declive proibido para nadar nas águas geladas, cor de grafite. Outras vezes, eles davam a volta completa no rio a caminho da ponte Tabletop, onde, deitados, alertas como "superespiões", bombardeavam os trens, que passavam à toda, com nabos retirados de um campo ao lado. "É daí que vem o meu amor pelos campos", Paul relembrou mais tarde. Jovem demais para viajar longas distâncias, sozinho, ele se recolhia a uma clareira afastada da floresta, entretido pelos grilos locais enquanto lia um livro após o outro – uma prática que repetiu com freqüência ao longo dos anos, embora em ambientes mais confortáveis.

Mesmo em Speke, onde a maioria das famílias era de operários, os pais perseguiam o sonho da classe média: o de que a educação levaria à melhora de vida dos filhos. Jim e Mary talvez fossem mais atuantes que os outros em relação a isso. Era uma paixão para eles

indicar aos filhos o caminho e os locais adequados. Além da Stockton Wood Road Primary, não muito longe de casa, Paul freqüentou a escola primária Joseph Williams. As duas tinham boa reputação devido aos altos padrões acadêmicos.

Jim e Mary também desafiavam os garotos à sua maneira. Jim era um filósofo de boteco que discursava sem parar sobre "princípios" convencionais como auto-respeito, perseverança, o trabalho incansável feito com ética e justiça. "Ele era um grande conversador, com pontos de vista fortes, um orador apaixonado", disse um sobrinho que se lembra do ritual de Jim de "comparar conhecimentos" com todo o mundo – e Paul, especialmente –, esforçando-se para provocar uma discussão animada. Ele devorava os jornais todos os dias, o que fornecia ração fresca para suas observações – bem como uma saraivada violenta de informações para os filhos. Todas as noites, com troncos crepitando na lareira, Jim se acomodava confortavelmente em uma poltrona diante da sala de visitas da frente, desdobrava um caderno do *Liverpool Echo* ou do *Express* e examinava as palavras cruzadas, convidando os meninos para "solucionar as palavras" enquanto explicava o significado de termos novos e incomuns. "Ele adorava palavras cruzadas", lembrou Paul. " 'Aprender palavras cruzadas é ótimo para melhorar o vocabulário' [...] Se não soubéssemos o significado de uma palavra ou como era escrita, meu pai sempre dizia: 'Procure no dicionário' ". Mary lia poesia para eles e insistia em que os garotos cultivassem o interesse por livros e idéias que os levassem muito além das limitações dos pais. "Mary se preocupava muito com a educação escolar dos meninos – *muito*", segundo Dill Mohin. "Ela sabia que Paul era inteligente e se empenhava em colocar tudo à disposição dele da melhor forma que pudesse. Não se permitia o sotaque preguiçoso de Liverpool. Graças a ela, Paul falava corretamente, de forma articulada, sem parecer precoce. Os garotos não tinham permissão de sair para brincar fora antes de terminar [a lição de casa]", que Mary inspecionava com detalhes, assim como a aparência deles.

Apesar do assim chamado currículo-modelo estabelecido pelo diretor John Gore e sua equipe bem-intencionada, a Joseph Williams era um reflexo de seus freqüentadores. Poucos alunos da escola primária seguiam para o ensino secundário tradicional; a maioria fazia cursos técnicos, permanecendo neles apenas até ter idade suficiente para trabalhar. Na classe de Paul, dentre centenas de alunos apenas noventa optaram por se submeter ao exame *eleven plus*, que determinava se o aluno tinha qualificação para freqüentar uma *grammar school* e capacidade para estudar para o "certificado de educação-geral" – e apenas quatro, sendo um deles Paul McCartney, foram aprovados. A controvérsia que isso gerou foi dolorosa. Décadas mais tarde, a lembrança do efeito desse exame ainda estava fresca na memória de Paul: "Foi um corte abrupto demais. Todos os amigos que foram reprovados deixaram de ser meus amigos".

O DONO DO PALCO

A escola na qual Paul entrou em setembro de 1953 era um exemplar brilhante do sistema educacional britânico. Fundado como "escola masculina" em 1825, o Liverpool Institute tinha suporte do Estado, e sua principal característica era filtrar a maior quantidade dos alunos para Oxford e Cambridge. O currículo prussiano tinha como modelo a educação de tipo universitário, com cursos, séries e especializações que se destinavam a incentivar ao máximo a erudição individual. Os mestres vestiam togas em deferência aos alunos de estirpe; vinte dos 52 membros do corpo docente tinham diploma de Oxford ou Cambridge. Alunos dos últimos anos que se destacavam eram escolhidos como monitores escolares. Os administradores faziam relatórios do progresso dos alunos com distinção para os professores olheiros das universidades. Todo o processo no "Inny", como era conhecido o instituto, seguia uma tradição intelectual grandiosa e havia muito estabelecida, e nada a definia melhor que o augusto lema da escola: *No nobis solum set toti mundo nati* – "Não nascemos apenas para nós, mas para o mundo todo".

Na segunda-feira, 8 de setembro de 1953, parecendo asseado, arrumado e mais ou menos intimidado, Paul, usando uma jaqueta azul-marinha com um distintivo verde sobre o coração, calças curtas cinza, uma gravata listrada verde e preta e um terrível boné de abas caídas, desceu cambaleando do ônibus de Garston e subiu a Mount Street, circundando a grade de ferro forjado que delimitava os pátios atrás do imenso prédio da escola. Como a maioria dos garotos que atravessava aquela entrada, ele deve ter se sentido muito pequeno. O Inny era o maior prédio em que ele tinha entrado, maior mesmo que o hospital da mãe e quase tão imponente quanto a enorme catedral de Liverpool, cujas frisas inacabadas de arenito teciam um relevo sinistro, do outro lado da rua. Quase mil meninos se misturavam no pátio inferior, um mar de corpos, muitos com 17 ou 18 anos – *homens* feitos! –, com feição séria. "Éramos onze", disse Colin Manley, que estava na classe de Paul e mais tarde tocou guitarra no Remo Four. "Eles nos arrebanharam no auditório, disseram como seríamos distribuídos, quais as disciplinas a seguir e o que era esperado de nós. Foi horrível... opressivo."

Paul, ligeiramente assustado com tudo aquilo, escolheu os idiomas como sua área principal de aprendizagem, o que parecia muito adequado para um garoto com bom ouvido para música. Começou o curso de francês, mas depois passou para línguas modernas. "No primeiro ano eu estava bem perdido", lembra ele. "Mas no segundo estava aprendendo latim, espanhol e alemão aos 12 anos de idade, o que não era nada mau." Embora a ortografia não constituísse uma dificuldade específica, muito menos a matemática, ele desenvolveu uma aptidão especial para a literatura e a gramática inglesas, graças em grande parte à influência de Alan Durband, conhecido como Dusty pelos amigos e colegas, que virou um tipo de celebridade do Liverpool Institute depois de escrever um pequeno

roteiro para a BBC que foi levado ao ar na forma de "narrativa matinal" popular no rádio. Durband, discípulo do grande crítico literário F. R. Leavis, trouxe os velhos e estabelecidos clássicos de volta à vida, começando com Chaucer, que Paul leu no original, em inglês da Idade Média, e passando depois pelas peças de Shakespeare. Ele respondia de forma forte aos dilemas morais enfrentados pelos personagens, mas adorava especialmente a forma com que Alan Durband reduzia as histórias aos seus temas mais básicos, expondo a sua simplicidade. A compreensão de Paul das aulas de Durband seria demonstrada nas primeiras letras dos Beatles, que desconstruíam a sexualidade adolescente em puro sentimento (mesmo que fosse por meros clichês): ela ama você, quero segurar a sua mão, você quer saber um segredo? – pequenos sinais que demonstram que adiante ele poderá oferecer algo mais conceitual.

Por mais fascinante que fosse a literatura, Paul encontrou uma expressão mais forte em artes. "Ele tinha um dom inato para o desenho", lembra Don Andrew, outro futuro membro do Remo Four, que se sentava perto de Paul na sala. "Não era nada que tivesse aprendido nos livros; ele era autodidata, portanto seu trabalho era verdadeiramente criativo." Paul começara a desenhar desde pequenino, estava sempre "rabiscando alguma coisa". Ele se recorda de que, quando as férias chegavam, "eu sempre fazia meus próprios cartões-postais", decorando-os com traços rápidos a lápis cobertos com aquarela.

Muitos anos depois, ele se deixaria ficar em um celeiro de Long Island, observando o amigo Willem de Kooning "trabalhar naquelas telas enormes, maciças", que alimentavam a própria avidez de Paul por pintura, mas na juventude nunca houve o mesmo incentivo dos mestres. No instituto, os estudantes "nunca escolhiam artes" durante a carreira escolar; as aulas "feijão-com-arroz" eram tão exigentes que não havia tempo para artes. Mas os garotos que demonstravam talento tinham a oportunidade de "ficar até mais tarde na terça-feira à noite" para uma aula extra de artes. Uma vez por semana, Stan Reed, desenhista residente do instituto, dava lições de traço, perspectiva e aquarela para um grupo de dez ou doze alunos mais motivados. Paul, que tinha energia, apesar do talento convencional, desenvolveu-se muito sob a orientação prática de Reed. Além disso, Reed o ajudou a superar a insegurança que tinha em relação aos artistas "de verdade" da escola de artes ao lado, o Liverpool College of Art, ao refutar a noção de que "*eles* pintavam, *nós* não". Paul aproveitou ao máximo essa lição – tanto que, em várias ocasiões, alguns alunos chegaram a solicitar conselhos e dicas técnicas *a ele*. Segundo Don Andrews, "eu me lembro de percorrer a exposição de artes nas Noites para os Pais, quando o nosso trabalho era exposto, e me sentir atraído pelo trabalho mais extraordinário em exibição; era sempre o de Paul McCartney – ele era bom".

As belas-artes, porém, não tinham papel fundamental na educação de uma *grammar school*, pelo menos não no Liverpool Institute. Paul descreveu o seu desempenho como "ra-

zoavelmente bom", mas os mestres não o achavam nada razoável, sobretudo se levarmos em consideração suas notas, que caíram para valer – e abruptamente – ao fim do terceiro ano. Ele sabia o resultado: apenas os verdadeiros "acadêmicos" eram levados para a universidade, e Paul não apresentava desempenho no padrão exigido. Não que isso fosse importar muito. Na época, havia muitas distrações, e nada na escola poderia competir com uma força tão poderosa quanto o rock'n'roll.

[III]

Sempre havia alguma música no ar na casa dos McCartneys, fosse do rádio, que fornecia uma fonte constante de diversão, fosse da pilha de discos riscados de 78 rpm de Jim, que tinha uma seleção dos favoritos da família, ou do seu repertório de "músicas para animar", tocado à exaustão no piano com incansável exuberância. Jim "era bastante musical". Paul disse que durante todo esse período o pai cuidou para passar esse prazer aos garotos. Paul tinha sido criado em uma mescla elementar de música popular – os *standards* musicais do pai, ou aquilo a que Paul se referia como "coisas para acompanhar cantando", além dos destaques da era das *big bands*, além dos terríveis campeões da parada de sucessos da época, como "Greensleeves" e "Let Me Go Lover". Fora as músicas simples e os *shows*, pouca coisa motivava Paul. Antes de 1955, se ele quisesse ouvir música ao vivo, era só acompanhar Jim aos concertos da banda de metais no parque Sefton, onde ele se sentia "um legítimo cara do Norte", acomodado em um banco, no meio de um grupo imenso de cidadãos de Liverpool, pessoas ancoradas no passado glorioso e orgulhosas de celebrá-lo em deferência ao futuro. Paul tinha pouco ou nenhum senso de diversidade ou variedade. Por isso, em geral, a música existia apenas como diversão para ele, era para ser apreciada simplesmente como coisa secundária.

Durante os primeiros anos da adolescência de Paul, Jim começou a se concentrar mais em estimular o ouvido musical dos filhos, identificando instrumentos quando um disco era tocado e conversando, com detalhes sofisticados, sobre os padrões de acordes e a estrutura harmônica. As lições de piano eram incentivadas como um processo natural; Jim sabia que elas dariam a Paul a base adequada se ele no futuro quisesse tocar em um grupo musical. Embora as intenções de Jim fossem boas, o momento foi mau. "Cometemos o erro de começar [as lições] no verão", ele logo percebeu, "e todas as crianças batiam na porta o tempo todo, chamando [os garotos] para brincar." A concentração era quase impossível; Paul não tinha a mínima disciplina, e enquanto ele batalhava para praticar as escalas – ou desenvolver interesse maior pela matéria – as aulas foram canceladas.

No aniversário de 14 anos de Paul, Jim presenteou o filho com um trompete folheado a níquel que pertencera ao primo Ian Harris. A passagem do instrumento era mais que um rito familiar. O trompete era um verdadeiro instrumento de músicos de jazz, a opção de King Oliver, Louis Armstrong, Roy Eldridge e Dizzy Gillespie. Jim não levou muito tempo para perceber que Paul não fora feito da mesma matéria. Embora não conseguisse articular muito bem a embocadura, ele compensava soprando o instrumento com grande entusiasmo e aprendendo a fazer um barulhão apenas ao mexer as válvulas. Mas, na verdade, ele não tinha alcance, nem força nas bochechas. Conseguia assoar o nariz com mais convicção.

Mais uma vez, as prioridades de Paul estavam em outra parte. Entre suas distrações prediletas na época estava o programa noturno de música americana na Rádio Luxembourg, que ouvia na cama com uma extensão de fio e fones de ouvido que Jim fizera a partir da radiovitrola da sala. Paul considerava aquilo "uma revelação", e no seu entusiasmo começou a imitar as vozes que eram emitidas pelas ondas sonoras. Embora se interessasse apenas ocasionalmente pelos cantores das *big bands*, ele absorveu os cantores de rock'n'roll, que faziam as pessoas rebolar. A intensidade crua, sensual e com freqüência feroz de Ray Charles, Ivory Jose Hunters, Han Ballard e Fats Domino fascinou Paul; eles eram capazes de qualquer coisa, de grunhidos sensuais, ameaçadores, a falsetes cadenciados. Alguns estilos vocais, como o canto improvisado estranho e arrasador de Bo Diddley, eram sem sombra de dúvida desconcertantes, enquanto a explosão e a variação incrível de Little Richard seriam definitivas para alimentar Paul durante toda a sua carreira.

É claro que a vontade de Paul cantar como aqueles artistas das gravações era quase impossível de se realizar tocando um trompete – o mesmo dilema que John Lennon enfrentou com a gaita. Inutilmente, Paul tentou convencer Jim a comprar um violão. Com certeza o dinheiro teve parte importante na recusa de Jim; ele não podia se dar ao luxo de jogar quase três semanas de salário numa extravagância como essa, especialmente porque Paul já possuía um ótimo instrumento. Depois de refletir bem sobre o problema, Paul, esperto, reformulou a proposta: já que o trompete não era nada atraente para ele, pediu permissão para trocá-lo por um instrumento mais desejável. Jim, sentindo a inutilidade da insistência, finalmente cedeu. Em algum ponto do fim de junho, pouco antes das férias escolares, Paul embrulhou o trompete em um pano e o levou à Rushworth and Dreaper, uma das maiores lojas de instrumentos de Liverpool, onde o trocou por um violão Zenith simples, um modelo de cor marrom-avermelhada com boca em formato de *f*, cabeça de afinação recortada e capacidade de desempenho tão alta como um trampolim de saltos ornamentais que estivesse apoiado em uma das prateleiras. O vendedor da Rushworth deve ter se controlado muito para disfarçar a satisfação com o negócio: não era todo dia que ele

deparava com um trompete que valia cinco ou seis vezes o preço do violão de 15 libras. De qualquer modo, ele não tinha idéia de como aquela transação seria fundamental.

[IV]

Durante todos os meses de calor excessivo do verão de 1956, Paul permaneceu enclausurado dentro de casa; o violão monopolizava sua atenção de uma forma que o tornava concentrado, se não obsessivo. "No momento em que ele conseguiu o violão foi o fim", o irmão comentou com um escritor em 1967. "Ele ficou perdido; não tinha tempo para comer ou para pensar em qualquer outra coisa." O romance da vida inteira se iniciara, mas desde o princípio houve problemas mecânicos que testaram a sua devoção. Por exemplo, ele batalhou, quase de forma perversa, para conseguir fazer os padrões de acordes com a mão direita se adaptarem à sua perspectiva teimosa de canhoto. Não foi um feito fácil; qualquer que fosse o instinto natural em que ele se apoiasse, este se mostrava totalmente ineficaz; e não conseguia nenhum resultado positivo. Anos antes, a prima de Paul, Bett Robins, que tomara conta dele e também era canhota, tentara ensinar-lhe alguns acordes no cavaquinho. Na época a situação parecia controlável; ele "tentara" um pouco, até conseguir acompanhar cantigas infantis para uma platéia mista de crianças de olhos arregalados. Já um violão de tamanho grande apresentava problemas de grandes dimensões. Na maior parte dos casos, um canhoto faria os acordes como se fosse destro, ou simplesmente viraria o violão colocando os dedos ao contrário. No entanto, nenhum dos dois métodos foi satisfatório. O braço, serrando o ar de forma desajeitada em curvas duras e esquisitas, atrapalhava o ritmo, atravessando o tempo como um controle quebrado. Às vezes, tal falta de coordenação parecia uma debilidade física. No entanto, não era falta de coordenação: Paul tinha um dom para dominar as consideráveis complexidades que envolviam a música. Porém, parecia a tentativa canhestra de um americano, acostumado ao câmbio automático, pisar a embreagem e trocar as marchas de um carro britânico. Ele simplesmente não conseguia disciplinar as mãos para os movimentos necessários.

No entanto, ele não desistiria. A disciplina nunca tinha sido uma característica forte de Paul, mas aqui havia algo maior. Havia o desejo – e uma determinação inflexível. De modo engenhoso, ele encarou o instrumento como um desafio a uma mera técnica e inverteu as cordas do violão para que as mais finas, as mais agudas, ficassem agora no lugar das mais graves e vice-versa. A solução foi um quebra-galho, e "um tanto irregular" na sua avaliação, mas serviu para dar o controle necessário a fim de sincronizar o ritmo com a mecânica. *Voilà!* Dessa maneira, ele conseguiu dar conta do negócio quase que imediatamente.

"Aprendi alguns acordes assim", lembra ele, "lá, ré e mi – que era tudo de que se precisava naqueles tempos."

A mudança que isso provocou foi surpreendente. Desde que entrara no Liverpool Institute, Paul tinha se concentrado de forma quase intransigente no trabalho de classe, competindo com brio contra alunos das séries superiores para um dia retornar à sua primeira escola como professor e ensinar ali, junto com seus mentores de paletós de *tweed*. Mas agora apenas o violão o interessava. Paul viria a lembrar que, "dessa forma, os assuntos acadêmicos foram esquecidos".

Mary tentou fazer a cobrança da melhor forma possível, pois seu objetivo final era preparar Paul para a medicina. Mas, enquanto ela não poupava esforços para promover o futuro de Paul, o dela próprio estava prestes a se acabar. "Fisicamente, ela não conseguia dar conta do fardo", Dill Mohin revelou, citando os rigores de mais uma mudança de residência, destinada a mover os McCartneys novamente para mais alto na escala social.

Dessa vez, Mary conseguiu uma casa da prefeitura na Forthlin Road, no bairro de Allerton, não muito longe da residência anterior, mas tão diferente da casa de Speke como uma mudança da água para o vinho. Estabelecida como empreendimento imobiliário "para famílias de posses acima da média", Allerton se tornara um oásis para os emergentes, nos campos repletos de trevos de South Liverpool. "Sempre pensei na área como um lugar bem elegante", disse um amigo que visitava os McCartneys com freqüência no número 20 da Forthlin Road. Erguida na década de 1920, a singular construção de três quartos em meio a uma fileira de residências lembrava às pessoas uma casa de brinquedo, com as janelas pequenas, chaminés soltando fumaça e fachada alta de tijolos amarronzados. O efeito de um telhado de ardósia foi copiado em betume com habilidade. Um muro de alfazema se instalara na curva de um caminho estreito. Quando os McCartneys foram morar na casa, no fim de 1955, um belo jardim se aninhava na frente dela. O melhor de tudo era o preço razoável: 1 libra e 6 xelins por semana, graças ao tempo de serviço de Mary.

Entretanto, essa mudança custou a Mary mais que saúde e energia. Na primavera de 1956, os acessos de "indigestão" reapareceram e a dura realidade turvou aquela alegria tão efêmera. Não havia dúvida desta vez: o câncer retornara. Provavelmente ela sabia que a doença estivera sempre presente, mas se sentia bem demais para lhe dedicar atenção.

No entanto, por mais que sofresse, Mary mantinha as aparências, em um esforço para neutralizar o inevitável. Seu emprego permanecia uma distração perfeita.

Quando o trabalho com os partos se tornara um fardo pesado demais – o que acontecia com freqüência agora que o câncer voltara, deixando-a exausta na maioria das vezes antes do meio-dia –, ela solicitou o seu cargo anterior, de agente de saúde da Liverpool Cor-

poration, enquanto fazia um bico em uma clínica em Dingle, um gueto da classe operária. Ainda por cima, continuava no regime exaustivo de serviços domésticos: fazia as camas, lavava a roupa, preparava as refeições, lavava os pratos e passava o aspirador nos quartos. Às vezes, parecia que ela era capaz de espremer as últimas gotas de energia de reserva necessárias para lidar com mais uma tarefa árdua. Mas outras vezes os sintomas eram severos demais para ela não os demonstrar. Ocasionalmente ela gritava e se dobrava, massageando o peito até os espasmos passarem. Um dia, depois das aulas, Mike a encontrou no quarto de cima, soluçando, com um crucifixo de prata apertado no punho.

Conforme o câncer, sem tratamento, se espalhou, sua energia foi minando. Os parentes lembram claramente como Mary mal conseguia subir sem ajuda as escadas para o quarto. A dor e a falta de fôlego minavam sua força. Em uma tentativa de estancar a metástase das células malignas, o médico, jogando contra o tempo, ordenou uma mastectomia. Relativamente otimista, esperando um resultado positivo, Jim permanecia trabalhando em vez de acompanhar Mary ao hospital. Mais uma vez, ele pediu à cunhada Dill Mohin para agir como dama de companhia, planejando visitá-la depois que a Bolsa de Algodão fechasse. Quando, na manhã de 30 de outubro de 1956, Dill chegou à Forthlin Street, encontrou Mary correndo pela casa para dar os toques finais em cada aposento. Dill se lembra de ter constatado como a casa parecia impecavelmente limpa. A louça do café-da-manhã secava na pia; as lixeiras estavam vazias. Nada estava fora do lugar. "Ela tinha todas as coisas dos meninos prontas para o dia seguinte", lembra Dill. "As camisas estavam passadas; a roupa de baixo, limpa."

Em pé, admirando o trabalho, Mary suspirou e sorriu tristemente ao olhar de desaprovação da cunhada. "Agora, tudo está pronto para eles", disse ela, "caso eu não possa voltar."

Na tarde seguinte, essas palavras se tornariam proféticas. A mastectomia tinha sido bem-sucedida – até certo ponto –, mas o câncer tomara conta do corpo; não havia esperança. "Sabíamos que ela estava morrendo", lembra Dill Mohin, narrando como a família se reuniu para a despedida. "Jim me telefonou [naquela tarde] e disse: 'Vou passar aí com os meninos para visitar você, Dill. Vou levá-los para ver Mary pela última vez. Coloquei camisas limpas neles; as melhores roupas, as gravatas escolares. As unhas estão limpas, os dentes também. Você os examina para mim? Quero que eles passem antes [pela sua inspeção]'".

A imagem que Mary cultivara tão cuidadosamente estava intacta quando Paul e Mike entraram no quarto de hospital depois das 6 horas da tarde de 31 de outubro. Eles estavam vestidos com perfeição, "dois pequenos cavalheiros", e fizeram um sério contraste com a figura "fantasmagórica" da mãe acamada, que se esforçou para se apoiar em um cotovelo e tentar se levantar para cumprimentá-los. Com certeza a cirurgia acabara com Mary. Seu ros-

to, tão cheio de vida, agora estava inexpressivo, rígido, obscuro; as olheiras eram tão escuras, demoníacas, e a desfiguravam tanto que um parente poderia achar que entrara no quarto errado. Paul lembrou que "havia sangue nos lençóis", uma imagem que nunca esqueceu.

Dill e Bill Mohin esperavam com ansiedade na recepção, "para que ela passasse um pouco de tempo sozinha com os garotos". No entanto, quando eles finalmente se juntaram à família, Dill percebeu, surpresa, que os meninos "faziam a maior algazarra perto dela". Mary "mostrava uma expressão corajosa", parecia não se importar – ou estava doente demais para os contrariar. "Deixe que eles brinquem à vontade", disse ela quando a cunhada lhes chamou a atenção. "Não tem importância." Jim, quieto como uma estátua, estava petrificado em um canto, os olhos marejados de lágrimas, o rosto tão angustiado, tentando – lutando muito – para manter a compostura. Não se consolar não fazia parte de seu caráter. Seu dom tinha sido o de ser sempre otimista, um raio extra de luz atirado no caminho da adversidade; os amigos e a família confiavam nele quando precisavam de alguém para elevar o ânimo, e ele também, sempre destemido. Trabalhando constantemente como vendedor, tinha uma força imensa e as palavras certas à mão para reverter qualquer estado de humor mais negativo. No entanto, agora tudo isso caía por terra.

Naquela noite, por volta de 21h30, Jim chegou, sem se anunciar, ao Eagle Hotel na Paradise Street, onde os Mohins cuidavam do bar na sala de trás do *pub* meio vazio. Ele estava fisicamente desgastado, vazio. Tudo o que conseguiu dizer foi: "Ela se foi". Mary tivera uma embolia e morrera pouco depois de os garotos saírem.

Paul reagiu à notícia com um receio fora de hora – dizem que ele soltou: "Que vamos fazer sem o dinheiro dela?" –, mas ninguém o julgou mal quanto à profundidade de sua perda. Era um golpe devastador. "Meu grande choque foi na minha adolescência", diria ele. Jim pode ter ajudado a formar a atitude precoce de Paul em relação à música, mas ninguém teve um impacto tão grande nele quanto Mary. Nos últimos anos, depois de ter-se tornado incrivelmente rico e feito reverências diante da rainha, Paul com freqüência falaria sobre o sucesso em termos do incentivo da mãe para "fazer melhor" do que ela e do que Jim, para sempre melhorar as circunstâncias da vida. De repente, sem a presença estabilizante dela, sem sua visão e pragmatismo, ele se sentiu desesperado.

Mais tarde, durante semanas, Paul circulava pela casa "como uma alma penada", sofrendo os sintomas de um choque emocional. Ele estava ausente, indiferente, quando falava era através de uma tela esfumaçada de resmungos e grunhidos. Ninguém se lembra de tê-lo visto tão mal. "Eu estava determinado a não me deixar afetar", disse ele. "Aprendi a colocar uma couraça de proteção ao meu redor naquela idade." Por longos períodos, às vezes horas, ele se recolhia em uma nuvem de silêncio. Como em todas as mudanças drásticas, não havia nada melhor que o tempo para tirá-lo da depressão.

Para preencher esses momentos, Paul se voltou para a música. Ele se pôs a tocar violão, praticando acordes e posições por horas a fio, mas em nenhum momento expressava uma sensação de prazer que fosse. Era mais uma terapia, uma liberação – uma coisa menos musical, mais paliativa. Não havia nenhuma intenção de compartilhar aquilo com alguma outra pessoa. "Ele costumava se trancar no banheiro e tocar violão", diz Dill, que o visitava com freqüência para ajudar Jim nos afazeres domésticos. "Era o único lugar onde ele conseguia se libertar da tragédia."

Jim, com o coração despedaçado, à beira do suicídio, não tinha nada mais a oferecer para Paul. Pego de surpresa naquele estado de choque emocional, dependia totalmente das irmãs, Jin e Millie, para manter a família à tona. Millie vinha com regularidade para cozinhar e ajudar a limpar a casa, mas ela era muito "mais antiquada" que Jin, com aversão a "demonstrar os sentimentos" e casada com "um marido muito rígido" – o tio de Paul –, Albert, que tinha sofrido uma "mudança de personalidade estranha", que beirava a hostilidade, quando servia na marinha. Por outro lado, Jin Harris era a "tia maternal", cujas maneiras não eram muito diferentes das de Mary. Mulher grande, forte, com a cabeça fresca e uma filosofia liberal descontrolada, ela sabia por intuição que o que os garotos McCartneys mais necessitavam era de carinho e atenção. Ela os banhava em cuidados, ouvindo, mimando, abraçando e consolando os dois garotos, devotando muito tempo e energia ao processo de cura. "Não havia ninguém mais adequado para recolher aqueles caquinhos na vida de Paul", disse Kate Robbins, sobrinha-neta dela. "Ela vivia totalmente com o coração."

Mas a angústia de Paul e Mike transbordou de outras formas, mais prejudiciais. As notas de Paul, que já estavam bem comprometidas, caíram ainda mais. De má vontade, ele começou a se esforçar, mas raramente. Cabulava as aulas com alarmante regularidade, dava pouca atenção às lições de casa e basicamente ignorava os requisitos necessários para se preparar para os exames finais, que seriam tão essenciais para o seu futuro.

No meio de tanta turbulência emocional, Paul agarrou rapidamente a única corda de salvação que o mantinha em transe: o rock'n'roll. Ouvia-o o tempo todo, mergulhando nos tons desafiadores e nas letras extravagantes, que o distanciavam das lembranças dolorosas. Paul adorava o aspecto de improviso do rock'n'roll, gostava muito de fazer mímicas com as suas nuances exageradas. Graças ao bom ouvido para línguas, era fácil pegar os tons e as inflexões sutis das execuções musicais. Buddy Holly e Elvis, Chuck Berry e mesmo Carl Perkins – eles tinham a magia, era isso. Paul queria fazer um som parecido com o deles, ter a mesma aparência, tocar como eles. Largado na cama, olhando para fora da janela, não fixando os olhos em nada de especial, ele mergulhava em um tipo de devaneio, nem sequer pensando, mas embalado pela alquimia da música, hora após hora. Não havia nada que

indicasse que a música não passava de mero passatempo, especialmente *aquela* música. Seu talento estava a serviço de alguma energia oculta; e, no entanto, no centro desse vórtice estava o desejo de fazer algo mais com ela. O quê ou com quem, ele não sabia. Mas sentia que era apenas questão de tempo até que tudo se juntasse e ele pudesse imprimir a sua própria marca naquilo.

Oito meses mais tarde, ele conheceu John Lennon.

Capítulo 5 | Uma simples coincidência do destino

[I]

A única surpresa na quermesse de 1957 no pátio da Igreja de St. Peter foi a participação dos Quarry Men.

Apenas bandas de fanfarra participavam do evento anual, que se realizava desde havia mais de quarenta anos e que os moradores da vila de Woolton chamavam de "The Rose Queen". Ainda acontecia aquele brilho heróico, a resposta emocional provocada naturalmente pelos homens uniformizados de rosto corado a tocar músicas tradicionais com arranjos formais que pareciam ter sido criados para acompanhar a retirada de Dunquerque. A multidão que comparecia ao pátio da igreja todos os anos no mês de julho aplaudia entusiasmada as apresentações das bandas, que tocavam as boas e velhas músicas nascidas nas brumas distantes, quando maridos e pais cruzavam os mares para defender a honra do Império. Mas algo havia mudado. As execuções musicais previsíveis dos homens de azul não mais animavam seus filhos, cujo mundo em expansão guardava pouco do glamour da tradição. Bessie Shotton, a mãe de Pete, convenceu o comitê da igreja de que a apresentação de um grupo de skiffle criaria uma ponte entre jovens e adultos, e sugeriu os Quarry Men – dos quais apenas um integrante, ela garantiu, não havia sido crismado na Igreja de St. Peter – como escolha natural para participar da quermesse.

Os rapazes ficaram compreensivelmente em êxtase. A quermesse do pátio era "o maior evento social do lugar", uma festa organizada pela igreja para arrecadar fundos que coincidia com os festejos de São Pedro e que contava com a presença maciça da comunidade. Além da apresentação, foi oferecida aos Quarry Men outra honraria: participar da procissão anual, um desfile de "barcos" alegóricos que representavam a Rose Queen ["rainha das rosas"] e seu séquito que percorria preguiçosamente as ruas do bairro enquanto os membros dos Discoverers, como era conhecido o grupo de jovens da igreja, recolhia donativos da multidão.

Os integrantes dos Quarry Men subiram na carroceria de um caminhão, que partiu da igreja pouco depois das 2 horas da tarde de 6 de julho. Eles foram convenientemente colocados no final do desfile, tão distantes do primeiro carro que mal ouviam a Band of Cheshire Yeomanry, que puxava a procissão. Esticando o pescoço, conseguiam enxergar a própria "rainha das rosas", na verdade uma rosa em botão fustigada pelo sol, chamada Sally Wright, cujo vestido de crinolina cor-de-rosa murchara como pétalas de gardênia sob o calor abrasador. Ao lado dela estava Susan Dixon, adolescente de 14 anos cujo reinado estava se encerrando e que acenava para a multidão com a pose de uma mulher de 40. Crianças com roupas vistosas, além de grupos de escoteiros, bandeirantes e lobinhos se empoleiravam animados nos "barcos" e balançavam as pernas nas bordas das carrocerias como se fossem franjas.

Os Quarry Men começaram a tocar quando a procissão entrou na King's Drive, mas ficou claro desde o início que a localização deles não era das melhores. "John parou de tocar quase que imediatamente", explica Colin Hanton, "já que as pessoas da rua só conseguiam ouvir umas poucas notas à medida que passávamos. Ele, Eric e Len simplesmente desistiram; então deram-se os braços e entraram na folia, o que deixou a Rod, no banjo, e a mim, na bateria, a tarefa de fazer barulho até que voltássemos [à igreja]."

Entrementes, a Igreja de St. Peter era engolfada por pessoas: grupos de adultos, casais de adolescentes e crianças fluíam ritmadamente pelo pátio apertado e pelo caminho calçado com pedras que separavam o santuário do dilapidado salão de festas da igreja. Um cheiro de circo pairava no ar quente e pesado. Sobre o gramado havia longas mesas com bolos e sanduíches. Barracas de limonada tinham sido montadas nas extremidades do pátio, e encostado ao muro dos fundos estava um barracão onde as crianças se divertiam tentando acertar aros de madeira em garrafas de leite. Havia literalmente dezenas dessas barracas no campo atrás da igreja: ofereciam jogos de dardos, lançamento de moedas e discos e uma caça ao tesouro. Pilhas de livros usados estavam à venda, assim como maçãs do amor, lenços e cachecóis, e até mesmo enfeites para a casa.

A lenda reza que os rapazes, antes ansiosos por tocar diante dessa platéia tão familiar, decidiram lubrificar os nervos entornando algumas cervejas, mas isso simplesmente não é verdade. "John não bebeu naquele dia", insiste Colin Hanton. Tampouco os outros músicos se lembram de ter consumido álcool antes da apresentação. Testemunhas oculares dizem que John e Pete Shotton passaram algum tempo juntos, mas se separaram quando John encontrou o primo de 12 anos de idade, David Birch, que tinha aparecido para vê-lo tocar.

Birch disse inocentemente ter visto a mãe de John e sua tia Mimi, o que disparou um alarme. Mais cedo, naquela manhã, Mimi havia ralhado com John por ter "se vestido como

um *teddy boy*", com *jeans* apertados e camisa xadrez, uma cena que ele preferia não ver repetida em público, se pudesse evitar. Os rapazes então se dirigiram para a outra extremidade da festa, onde a polícia de Liverpool fazia sua apresentação com pastores alemães que saltavam por entre aros em chamas.

Por volta das 4 horas da tarde, a banda foi apresentada pelo vigário em pessoa, "uma alma simples" de retidão a toda prova, chamado Maurice Pryce-Jones. Apesar de divergências nos relatos, o que se seguiu parece ter sido o seguinte: os Quarry Men tocaram um repertório animado – skiffle e rock –, que foi recebido com entusiasmo por uma platéia de jovens com olhos esbugalhados espremida em volta do palco. "A voz foi ficando cada vez mais sensual", lembra uma das pessoas que estavam na platéia, "e o som, cada vez mais alto."

John recorda que "aquela foi a primeira vez em que toquei 'Be-Bop-A-Lula' no palco", e só podemos imaginar quanto ele curtiu. Eles também tocaram uma versão de "Come Go with Me", com um efeito hilário.

Julia ouviu a música e puxou Mimi para verem o que estava acontecendo. O radar de John captou a tia na platéia, mas ele entendeu mal a expressão estampada no rosto dela. "Eu não conseguia tirar os olhos dele", Mimi confidenciou a um escritor em 1984. "Fiquei extasiada ao vê-lo ali em cima." Em outra entrevista, porém, Mimi disse ter ficado "horrorizada ao ver John ao microfone".

Seja como for, a presença dela o conteve um pouco e, apesar de um breve jogo de palavras com o qual espirituosamente incorporou o nome da tia a uma das canções, ele diminuiu um pouco o embalo no restante da apresentação.

Pouco antes do final, Eric Griffiths e Pete Shotton perceberam Ivan Vaughan próximo ao palco, acompanhado de outro rapaz. Eles ficaram felizes ao ver Ivy – um amigo querido, carismático e fiel, além de membro ocasional dos Quarry Men; Ivan substituía Len Garry quando este não podia ensaiar. Eles trocaram sorrisos, e de alguma forma ficou subentendido que fariam algo juntos depois da apresentação.

Mais tarde, quando estavam no barracão dos escoteiros, Ivan chegou como uma bala de canhão. Ele cumprimentou a todos e apresentou um amigo da escola – Paul McCartney. Todos desviaram a atenção das xícaras de café e dirigiram o olhar para Paul, e em seguida cumprimentaram-se em silêncio. De acordo com Colin Hanton: "Eu estava sentado sozinho, batucando uns ritmos que tinha na cabeça; alguns escoteiros mais velhos tocavam seus clarins e riam. Mas ficou claro que, quando Ivan e Paul se aproximaram de John, os dois passaram um bom tempo 'se estudando'".

Len Garry lembra: "Havia uma atmosfera meio doida no começo [...] Ivan disse a John que Paul era um ótimo guitarrista, então ele se sentiu um pouco ameaçado". Pete Shot-

ton acrescenta que John, que "sempre desconfiava de estranhos, [...] agiu, de início, com um pouco de fleuma". Os olhos de John se estreitaram enquanto ele estudava Paul no ambiente penumbroso. McCartney, que era mais jovem, e aparentava isso mesmo, usava roupas com as quais era preciso algum tempo para se acostumar: uma jaqueta esportiva branca com uma trama de fios prateados que brilhavam dependendo do ângulo de incidência da luz. A peça, cujo objetivo era lhe dar um ar descolado, produzia um efeito quase cômico em Paul, que era cheiinho e tinha o rosto delicado e pálido. Mas ele possuía belos olhos, e atitude, a ponto de quase ser considerado arrogante – tendo em vista que estava num território que não era seu.

Curiosamente, Paul trazia o violão a tiracolo. Quando teve oportunidade, sacou o instrumento e roubou a atenção, tocando uma versão de "Twenty Flight Rock", de Eddie Cochran, acompanhada por um sibilante fraseado rockabilly e um tom à la Elvis. "Ele tocou com pose e autoridade", lembra Nigel Walley. A música tem uma progressão de acordes intricada; tocada em sol, ela passa para um acorde difícil em fá, e Paul executou aquilo sem esforço, os dedos deslizando com desenvoltura pelo traste do instrumento. E ainda por cima havia decorado a letra, o que não era tarefa das mais simples, levando em conta que a voz de Cochran galopava com muita desenvoltura pela música de menos de dois minutos. A voz dele era quase um soluço durante o refrão:

So I walked one, two flight, three flight, four
five, six, seven flight, eight flight more,
Up on the twelfth I'm starting to sag,
fifteenth before I'm ready to drag,
Get to the top – I'm too tired to rock.

"Eu percebi de cara que John estava prestando atenção naquele garoto", diz Pete Shotton, que estava de pé atrás de Lennon. "Paul tinha um estilo muito atraente, muito desenvolto, muito confiante – *radicalmente* confiante. Ele tocava bem. Eu sabia que John tinha ficado impressionado."

Paul também deve ter percebido isso. Ele parecia desafiar John, a quem reconheceu como o líder do conjunto. Sem deixar a peteca cair, McCartney tocou um arranjo de "Be-Bop-A-Lula".

John ficou impressionado por Paul lembrar a letra, que ele sempre esquecia, por isso optava por fazer improvisos vocais para acompanhar o ritmo. A versão de Paul era mais pesada, mais marcante, ele tocava a quinta tônica, que a banda simplesmente ignorava. E Paul cantou a música fazendo todas as pausas, despreocupado como se estivesse em frente

ao espelho do quarto sem ninguém à sua volta. O fato de os integrantes de uma banda e uma dúzia de escoteiros estarem por perto não o intimidava nem um pouco. Não obstante, a "platéia" ficou magnetizada.

"Aquilo foi estranho. Ele tocava e cantava de uma forma que nenhum de nós era capaz, nem mesmo John", lembra Eric Griffiths. "Paul tinha confiança, *presença*. E com uma naturalidade incrível. Ficamos realmente impressionados."

Mas Paul ainda não havia terminado. Parecendo consciente até da forma de dominar uma platéia, ele tocou um *medley* de canções de Little Richard – "Tutti Frutti", "Good Golly, Miss Molly" e "Long Tall Sally" – com intensidade, uivando como um louco, lançando picos vocais que fecharam a apresentação com um grande efeito.

"Depois daquilo", diz Colin Hanton, "John e Paul se rodearam como gatos." O interesse mútuo era mais profundo e complexo do que parecia ser para qualquer um dos outros presentes.

Houve uma identificação instantânea, uma conexão química entre dois rapazes que se percebiam comprometidos com a música com a mesma intensidade, com a mesma paixão cega. Tendo em vista a forma como se estudavam, a postura e os olhares dirigidos de um para o outro, o que realmente acontecia era um amor à primeira vista.

Depois de ouvir Paul tocar, John lembrou: "Eu disse a mim mesmo: 'Ele é tão bom como eu. Agora', pensei, 'se eu convidar esse cara a fazer parte do conjunto, o que vai acontecer?' Passava pela minha cabeça que seria preciso manter o cara na linha se ele realmente entrasse para o grupo. Mas ele era bom, então valia a pena. Ele também se parecia com Elvis. Curti Paul de cara".

Paul e Ivan foram embora antes do baile da igreja, que seria animado pelos Quarry Men nos intervalos de uma banda tradicional de salão. A não ser por uma tempestade elétrica que deixou tudo às escuras por algum tempo, a apresentação dos garotos fluiu sem problemas.

Ao final, os Quarry Men colocaram os instrumentos nos estojos e embarcaram em ônibus diferentes para casa, com exceção de John e Pete, que decidiram caminhar. Era uma bela noite. A tempestade havia drenado a umidade do ar, e os rapazes pegaram um atalho por um caminho que chamavam "The Style", "um caminho tortuoso e estreito com piso de pedra" que cortava a pedreira e levava à Linkstor Road.

Caminharam calados a maior parte do tempo. Em determinado momento, John olhou de relance para o amigo e perguntou: "Que você achou daquele cara, o Paul?" Shotton sentiu um pouco de prevenção diante do que interpretou como um "sinal de perigo", um alerta de que a amizade dos dois estava prestes a enfrentar um sério desafio. "Eu observei a reação dele. Com aquela pergunta, o que ele realmente queria saber era se tinha gostado

de Paul *pessoalmente*, não *musicalmente*." Pete respondeu à pergunta com honestidade. "Eu gostei dele, de verdade", disse. "E achei que ele é muito bom."

Shotton percebeu que a infiltração de Paul no grupo era "fato consumado". Quando John perguntou em seguida: "Que você acha de ele entrar para a banda?", Shotton sabia que a decisão já havia sido tomada.

[II]

Tudo mudou naquele verão – a amizade, a banda e principalmente a vida deles.

No fim de julho, eles receberam pelo correio as notas do teste seletivo a que os alunos que concluíam o ensino médio haviam se submetido antes do final do ano letivo, o chamado General Certificate of Education Ordinary Level. Esse teste, conhecido como *O level*, era crucial para o destino dos estudantes: ele determinava se os adolescentes de 16 anos estavam aptos a seguir para o sexto ano, e dali para a universidade, ou se engrossariam as fileiras da força de trabalho. "O objetivo último do ensino médio era preparar os estudantes para se saírem bem nesse teste e, se fosse o caso, seguir para a universidade", diz Rod Davis, que se saiu excepcionalmente bem, o que lhe rendeu admissão em Cambridge. John não parece ter se incomodado com seu desempenho pífio, o pior resultado entre os amigos, com notas abaixo dos 45 por cento eliminatórios na maioria das matérias. Ele ficou "desapontado" por não passar em artes, matéria que, para todos os efeitos, deveria dominar; mas John posteriormente admitiu que "havia desistido". Ele também recusou todas as sugestões de Mimi para empregos e colocações como aprendiz que as relações familiares possibilitariam.

Em vez disso, John concentrou toda a sua atenção e energia na música. Ele vinha sendo perseguido pela imagem da habilidade musical de Paul McCartney na festa da igreja, a relação natural de Paul com o instrumento, a forma como executava acordes complicados sem firulas e como cantava corretamente as letras das canções de rock'n'roll. "Paul havia causado uma forte impressão em John", diz Pete Shotton. "De certa forma, a habilidade dele havia superado o que John já achava que sabia."

Isolado no quarto, John praticava ao violão todos os dias durante horas, num esforço para ampliar seu repertório. Com dedicação, foi além dos acordes de banjo que aprendera e passou a tocar os de violão. Ele esperava pacientemente que certas músicas fossem ao ar na Rádio Luxembourg, então copiava uma ou duas frases da letra delas num caderno, satisfeito por estar fazendo progressos até que surgisse a próxima oportunidade. John valorizava aquelas transcrições como se fossem os manuscritos do mar Morto – foi assim que se expressou anos depois, em entrevistas.

Mas nada disso satisfazia seu desejo de lapidar o grupo. Os Quarry Men eram um amontoado desordenado de músicos. Apenas Rod Davis demonstrava ter algum futuro, e ele estava comprometido a tocar skiffle, que John passara paulatinamente a detestar. Os outros integrantes – Griff, Len e Colin – não tinham a centelha, na opinião dele. Eles haviam servido ao propósito inicial, mas não tinham mais nada a oferecer.

John passou muito tempo refletindo sobre a situação – e a respeito de Paul. "Seria bom ter no conjunto um cara melhor do que quem já estava lá?", John se perguntava. "Fortalecer o grupo ou *me* fortalecer?"

Ivan Vaughan resolveu parte do problema simplesmente convidando Paul McCartney a entrar para os Quarry Men. Ele e Len Garry, que eram colegas de turma de Paul, tinham cortejado, por conta própria, o amigo durante a última semana de aulas. "John estava muito na dele em relação a isso", lembra Shotton, que não demonstrou grande entusiasmo, dizendo algo como: "Ah, que legal". Mas Pete estava "de certa forma aliviado" com o desfecho. O único problema era que Paul estava de partida para um acampamento de escoteiros, e em seguida passaria férias no Butlins Holiday Camp, no Yorkshire, com o pai e o irmão. Com isso, não voltaria até o reinício das aulas, em setembro.

Enquanto isso, John teve tempo para refinar sua técnica e se concentrar em outros assuntos que demandavam sua atenção. O primeiro, a adaptação que seria necessário fazer no conjunto com a entrada de Paul. Era impraticável ter quatro guitarristas, principalmente levando em conta a habilidade do novo integrante. Isso queria dizer que Rod ou Griff precisariam ser descartados. "Rod levava tudo muito a sério", diz um observador que acompanhou o grupo e considerava Davis "um tanto esnobe, preocupado demais em fazer as coisas como manda o figurino". Em diversas ocasiões John o repreendera por "aparecer demais", o que, na opinião de Davis, significava que "John não queria que eu aparentasse tocar melhor que ele". Sempre houvera alguma tensão entre os dois, fosse pela atitude de ambos em relação à escola ou fosse pelo modo de agir. De qualquer maneira, a escolha era simples e relativamente indolor. Davis tinha ido para Annecy, na França, durante as férias, e foi dispensado do conjunto justamente em virtude dessa ausência.

Nos anos que se seguiram, quando estudava em Cambridge, Rod tocou banjo em um grupo parecido, que teve algum sucesso local e chegou a gravar um disco pela gravadora Decca.* Rod mencionou o fato com certo ressentimento quando se encontraram por acaso na Clayton Square, em Liverpool, na primavera de 1960. Um disco – isso deve ter feito John salivar de inveja. "Ele me perguntou se eu era capaz de aprender a tocar bateria e se queria ir para Hamburgo", lembra Rod, pensativo. Por mais descabida que a idéia pudesse parecer no

---

* *Running Shoes (Decca, 45-F 11403),* The Trad Grads.

momento, aquilo o seduziu, mas os planos foram sumariamente descartados por seus pais. Ele estava prestes a começar o último ano da faculdade – e, além do mais, o conjunto, como foi descrito, soava como mais uma das idéias ilusórias de John. O nome disse a Rod tudo o que ele precisava saber: eles agora se auto-intitulavam The Beatles.

◆◆◆

Mimi se conformara com a constatação de que John, ao contrário do que ela esperava, não continuaria na Quarry Bank para cursar o prestigioso sexto ano; as notas de *O level* de John não eram suficientes para isso. Mas ela tampouco estava convencida de que não havia esperança para o sobrinho. Ainda existia uma possibilidade de redenção; ele não era como o pai.

Uma coisa era certa: Mimi não permitiria que John jogasse a vida fora se trancando no quarto com um violão. Independentemente das conseqüências da indiferença dele em relação à escola, a responsabilidade era dela, e apenas dela. Ela precisaria tomar decisões cruciais por ele.

A missão de Mimi foi precipitada por um acontecimento que a deixou quase apoplética. Na primeira semana de agosto, John e Nigel Walley estavam decididos a comprar passagens de trem para o Hampshire, onde pretendiam se matricular num curso de garçom. John discutiu o plano com Mimi, que bateu o pé. Ela de modo algum permitiria que o sobrinho fosse garçom de navio, principalmente levando em conta o precedente deplorável: Freddie Lennon estava a anos-luz da idéia dela de sucesso. Mortificada com os planos dos rapazes, Mimi encontrou-se com o diretor da escola de John, William Pobjoy, e exigiu que ele encontrasse algum caminho para o rapaz que deixara solto no mundo.

Pobjoy recomendou que fizessem outra tentativa no Liverpool College of Art. John tivera uma entrevista de admissão ali antes de receber o resultado do *O level*, mas não causara boa impressão. No entanto, uma carta de Pobjoy para o senhor Stephenson, diretor da instituição, facilitou as coisas nessa segunda tentativa. Dessa vez Mimi escolheu uma roupa para ele e o acompanhou até a escola, um prédio com aparência de fortaleza na Hope Street, vizinho do Liverpool Institute. John foi entrevistado pelo professor de pintura Arthur Ballard. Mesmo antes do encontro, o nome do professor provocou uma onda de temor. As histórias envolvendo Ballard eram famosas – ex-pugilista peso pesado, gostava de beber, era namorador, vulgar, rebelde, esteta, comunista "suave" e provocador, inserido numa instituição em que a ênfase era produzir arte em oposição às modas vigentes. A condição de professor lendário se devia à sua irresistível personalidade, ao machismo ostentatório que pautava suas aulas. Ninguém fora do núcleo dos Beatles

teria maior interesse no bem-estar de John antes de passados três anos, quando Brian Epstein viria a entrar em cena.

Mas não houve afinidade imediata entre John e Ballard – longe disso, na verdade. O primeiro encontro se caracterizou por uma certa animosidade entre os dois. O comportamento direto de Ballard intimidou John, que ficou na defensiva. A atitude insolente e desafiadora que fez a fama de John na Quarry Bank não impressionou Ballard, que em nenhum momento se mostrou simpático ao rapaz. "Arthur podia ler os olhos de John", diz um colega que conhecia Ballard socialmente. Porém, num nível mais profundo, reconheceu um potencial que passou despercebido a outros professores. Fosse uma empatia artística subjacente ou simplesmente intuição, o fato é que Ballard avaliou que John merecia uma oportunidade e aprovou a admissão.

Apesar das boas notícias, no entanto, não houve motivo para comemorações em casa. John percebeu a satisfação contida com que Mimi recebeu a carta de aceitação do Liverpool College of Art. "Eu ia para lá em vez de trabalhar", diria ele, depois. Não havia nada que alguém pudesse lhe ensinar que ele não achasse que aprenderia melhor por seus próprios instintos. Isso ele deduzira da própria experiência.

Durante o verão, John sofreu com uma paixão adolescente. Ele se apaixonou por Barbara Baker, uma bela garota de rosto delicado com volumosos cabelos loiro-arruivados, olhos insinuantes e um jeito de olhar para ele que sugeria que o sentimento era recíproco – o que realmente era. Ela, na verdade, gostava dele desde os 9 anos de idade, quando o considerava "um garoto malcriado" que atirava nela flechas com ponta de borracha de uma casinha na árvore na casa da Menlove Avenue. Apesar de ver Barbara todos os dias, e de freqüentemente ouvirem música juntos na sala da casa dele, a Mendips, John relutava em apresentá-la como sua namorada. "Para Mimi, eu era apenas mais uma da turma", diz Barbara, que via a tia de John como uma pessoa de "ar autoritário". Ficava evidente, na forma como se comportava, que John não queria que Mimi interferisse nessa nova área de seu amadurecimento. O papel de Barb ficava um pouco mais evidente na casa de Julia, onde era recebida com aprovação e sentia-se, se não parte da família, pelo menos "totalmente à vontade" na condição de namorada.

Não foi apenas o romance que o deixou meio aéreo. Ele havia sido aprovado na faculdade e se afastaria da velha turma; subvertera os laços entre as casas de tia Mimi e Julia; mudara a aparência para adequá-la à sua alma irrequieta; e experimentava um intenso despertar emocional.

Em meio a isso tudo estava a paixão que o consumia: a música. O rock'n'roll – tão raro e precioso em Liverpool – se transformara num elemento de extrema importância na vida de John. Sua execução musical em si ainda era primitiva – ele mal dominava cinco acor-

des –, mas o efeito já era incrível. Era apenas uma questão de tempo até que alguém ou algo lhe proporcionasse as ferramentas certas.

Pode-se dizer que John estava ansioso. Paul voltou para Liverpool na última semana de agosto, bronzeado e significativamente mais magro. Além de retornar à escola, ele iniciou a atividade à qual parecia destinado: andar com John Lennon. O primeiro ensaio juntos, durante um encontro de sábado à tarde na casa de Colin Hanton, foi mais revelador que produtivo. Paul chegou cheio de entusiasmo, com fome de rock. Ele sabia "mais de uma dúzia de canções" que os rapazes ansiavam por tocar, mas não sabiam: entre outras, estavam "Party Doll", "Honeycomb" e "Bye Bye Love". John vinha trabalhando em "All Shook Up", mas Paul já tinha a música na ponta da língua – e dos dedos –, com direito até mesmo ao vocal com *uh-uhs*. E aquele desempenho extravagante não passou despercebido. Talvez pela primeira vez na vida, John cedeu os holofotes sem contenda alguma. Em outra situação, ele podia ter interpretado aquilo como uma tentativa de tomar seu espaço; ansioso com a perda do controle, o sarcasmo teria aflorado para mascarar a inveja e a inexperiência. Mas ele estava cativado pelo talento prodigioso de Paul, tão cativado que todas as reservas que pudessem existir a respeito do novo amigo haviam evaporado. Transfixado, John absorvia de perto e agachado os movimentos das mãos elásticas de Paul. Apesar dos movimentos no braço do instrumento com a mão direita (Paul é canhoto), que proporcionavam um "reflexo de espelho" ao contrário, a mecânica fazia sentido perfeito. "Paul me ensinou a tocar de verdade", lembrou John. "Então eu aprendia os acordes de cabeça para baixo, ia para casa e invertia tudo." Paul, ele percebeu, tinha as ferramentas necessárias para formar uma base musical sólida. Hanton e Eric Griffiths fizeram o melhor para acompanhá-los nesse e nos ensaios subseqüentes, mas, em contraste com a técnica e o estilo de Paul, o melhor que podiam fazer ainda era pouco.* O contato com um músico instintivo como Paul servia apenas para realçar as limitações deles. E John viu em Paul algo em que nunca havia pensado conscientemente, algo essencial que não pode ser ensinado ou absorvido. Mais do que seu domínio técnico do instrumento ou suas habilidades vocais, ambos afiados, John admirou a aptidão artística de Paul, seu poder aparentemente inato de estimular, de envolver a música com a personalidade. Aquilo parecia definir tudo o que John pensava a respeito de rock'n'roll e atitude artística.

"Paul era o dono do palco, foi um artista verdadeiro desde o começo", diz Pete Shotton. "Via-se que ele seria um *showman* pela vida toda."

As coisas ainda estavam verdes, em estado bruto, mas esse também era um daqueles momentos em que as peças de um quebra-cabeças invisível se juntam. A música pop nunca

---

* A execução do baixo-bacia de Len Garry não exigia domínio de técnica musical alguma.

produziu uma parceria mais perfeita ou produtiva – mas no tempo oportuno, porque, individualmente, Paul McCartney e John Lennon teriam problemas pela frente.

[III]

Num dia frio de setembro de 1957, no intervalo das aulas no Liverpool College of Art, Bill Harry estava relaxando em um canto da cantina com dois colegas do novo departamento de projeto gráfico da escola. Os três artistas, como se referiam a si próprios, criticavam os estudantes sentados nas outras mesas; comunicavam-se por meio de assobios rápidos e ficavam cada vez mais afastados dos outros – e mordazes. "Para nós, eles todos eram diletantes, superficiais", lembra Harry, um rapaz pobre de um bairro barra-pesada próximo às docas que acreditava que estudantes de artes deveriam, por natureza, ser boêmios praticantes. Os colegas eram alvo do sarcasmo de Harry por sua conformidade anêmica; todos se vestiam da mesma forma: suéteres de gola olímpica cinza, marrons ou verdes, calças de veludo cotelê e casacos estofados cinza, marrons ou verdes. Uma nobreza rural pós-guerra de perdedores provincianos.

Em dado momento, os olhares dele caíram sobre um rapaz que abria caminho entre as mesas com altivez e atitude. "*Vejam só!*", gritou Harry, despertando os amigos de seus devaneios. "Olhem só, um *teddy boy*!"

Todos os olhares o notaram. John Lennon se vestia com extravagância: jaqueta eduardiana azul e camisa com babados arrematados por uma gravata de fita, *jeans* pretos apertados e sapatos pretos com solado ortopédico que cairiam bem em Frankenstein. Um penteado "rabo de pato" e vastas costeletas completavam a imagem de *ted*, que emanava uma aura contestadora.

Bill Harry se perguntava como um sujeito como aquele fora parar no ambiente apagado de uma escola de artes.

Mas aquilo havia ocorrido de modo fácil – e irresistível. Ao contrário do ambiente rígido da Quarry Bank, a escola de artes não tinha regras arbitrárias de vestimenta ou de conduta. Não havia professores patrulhando os corredores como caçadores de recompensas, não existiam penas de detenção para infrações menores. Isso excluía quaisquer posições "reacionárias". "Havia um clima de liberdade completa e irrestrita", lembra um colega de sala de John; "todos nós achávamos aquilo fantástico."

No entanto, além de John, ninguém assumira tal liberdade no vestir. Ele atraiu as atenções desde o começo, com seu "ar intimidador" de autoparódia. Sua aparência era "ex-

trapolante", o efeito que causava era "exagerado e único", de acordo com outro colega, parecia calculado para chamar atenção. "Eu imitava os *teddy boys*", lembrou John, "mas a dicotomia entre ser um *teddy boy* e um estudante de artes sempre esteve presente. Numa semana eu usava o cachecol de estudante de artes e o cabelo 'comportado', na outra ia de casaco de couro e *jeans* apertados." Ann Mason, estudante do departamento de pintura que também estava na cantina naquela hora, lembra-se da impressão causada nos outros alunos por John. "O efeito foi imediato", diz ela, e acrescenta: "Era extravagante, mas também ridículo, tendo em vista que ele era *o único* com roupas de *teddy boy*. Não havia outros alunos interessados naquela moda. Como artistas, tínhamos a presunção de nos ver como pessoas acima da moda, que não deviam segui-la nunca. Para a maioria de nós, quanto mais alguém se esforçava para estar *na* moda, mais *se afastava* dela. Então, depois do impacto inicial, não dávamos muita atenção a alguém como John."

No final, todos acabaram por ignorar a aparência extravagante de John – com exceção de Bill Harry. "Ah... *esse cara* tem atitude, para fugir das convenções!", pensou ele nesse dia. "Preciso conhecer esse cara."

Ninguém poderia prever amizade mais improvável: Harry, o duende de fala mansa, perpetuamente absorto em pensamentos, de sorriso tenso e desconfortável e ar de perseverança pesarosa imposta pela morte do pai quando ainda era criança e pela abjeta pobreza que isso impusera à família, e Lennon, estourado, impetuoso e cínico, com uma indiferença provocada pelos mimos de tia Mimi.

John havia estudado em uma escola de alto nível; Bill, por sua vez, lutara para seguir em frente, literalmente, no St. Vincent Institute, onde até os padres "davam porrada na gente" para sustentar seus pontos de vista e onde fora espancado até a inconsciência por outros alunos, o que levara sua mãe sem recursos a buscar a transferência para a escola de artes (o Liverpool College of Art). O contato com os livros de ficção científica de um primo fez aflorar os talentos artísticos de Harry. Ele os devorava à luz de velas (eles não tinham luz elétrica em casa) e acabou por começar a fazer sua própria revista de ficção científica, chamada *Biped*, aos 13 anos de idade, quando passava as madrugadas desenhando e lendo revistas de Tarzan e fanzines. Quando chegou à escola de artes, suas ambições já haviam florescido. "Eles me deram uma sala [...] com uma mesa, uma máquina de escrever e uma copiadora", lembra Harry, "e lancei uma revista [da escola], a *Premier*."

Mais do que pelo talento em comum para o desenho, John foi atraído pelo humor fora dos padrões de Harry, pautado pelo duplo sentido e por trocadilhos, e que amalgamou a criação de um grupo de "sátiros guerrilheiros", a Natty Look Society – que ganhou notoriedade pelas ilustrações irreverentes que colocavam nos quadros de avisos da escola.

Harry, por sua vez, admirava o imenso talento potencial de John, e sabia que, apesar de toda a abrasividade, o cinismo, a contestação, os excessos e a apatia do amigo em relação às artes em geral, havia ali uma inventividade em estado bruto que acabaria deitando raízes. "John tinha uma imaginação fantástica, o que permitia que visse as coisas como realmente eram", lembra Harry, "para depois torcê-las de uma forma hilariante e intensamente provocadora. Com alguma sorte, esperava que aquilo influenciasse um pouco a todos nós."

Harry se ligou imediatamente a John e o incluiu no seu círculo de amigos com pretensões artísticas e intelectuais. O mais singular de todos, tanto pela mordacidade quanto pela habilidade incrível com os pincéis, era um rapaz com aparência de elfo, delicado e atraente, chamado Stuart Sutcliffe. Um ano mais velho que John, Sutcliffe tinha um "portfólio surpreendente" aos 14 anos de idade e já era "um pintor verdadeiramente talentoso, uma das estrelas da escola de artes". Ao contrário da maioria dos colegas, ele não tinha o sotaque *scouse**. Stuart era de Edimburgo e passara a infância na Escócia, mas fora aprovado na escola de artes quando morava próximo a Liverpool com o pai, Charles, oficial da marinha. Stuart, assim como John, havia sido criado num ambiente familiar dominado por mulheres e pela instabilidade emocional.

"Nosso pai passava a maior parte do tempo fora", lembra a irmã de Stuart, Pauline. Nas raras ocasiões em que estava em casa, ele levava Stuart e seu colega de quarto, Rod Murray, ao *pub* "para tomar uma bebedeira daquelas", depois do que passava 10 libras sorrateiramente para o bolso do filho. "Então passavam seis meses sem se ver", diz Pauline. A mãe, Millie, trabalhava em horário integral como professora, e à noite no Partido Trabalhista, "o que significava que era Stuart quem tomava conta do lar a maior parte do tempo. Ele gostava de ser o cabeça da casa", lembra Pauline. E, apesar dos bicos que fazia para se sustentar, além do trabalho como "babá" para a escritora Beryl Bambridge e seu marido, Austin Davis, um dos principais nomes da escola de artes, ele achava tempo para mergulhar na pintura e na busca do romantismo místico.

"Stuart era obcecado por Kierkegaard e pelo misticismo", diz Harry. "Juntos, explorávamos questões misteriosas como: o que reserva o futuro? O que acontecerá conosco? Como podemos ampliar os poderes da mente e expandir nossa consciência?" Assim como a maioria dos estudantes de artes, glorificavam os existencialistas – "mas nem tanto Sartre nem Françoise Sagan" – e o cinema francês, e passavam horas no escuro das salas do Continental Theatre em Birkenhead, onde era servido café entre apresentações de *Bom-dia, tristeza* e *Cinzas e diamantes.*

---

* *Sotaque típico dos habitantes de Liverpool. (N. do T.)*

Para John, os deslumbramentos mentais de Bill Harry e Stuart Sutcliffe eram novas e ricas fontes a minerar; porém, para se divertir, ele se voltava a outro considerado desajustado, Geoff Mohammed. Se algum colega era mais extravagante que John, esse era Mohammed, um estudante muito alto e corpulento de ascendência indiana e franco-italiana que bebia, falava ruidosamente e fazia aula após aula sem produzir nada significativo. Produto de um internato, seguido por uma passagem na polícia do exército, Mohammed desenvolvera uma paixão por filosofia, quiromancia e jazz que consumia – em vez da arte – suas horas livres. John não ocultava o fato de odiar jazz, mas foi atraído pela defesa exacerbada que Geoff fazia de sua paixão. Alguns anos antes, depois de descobrir que Humphrey Lyttleton havia abandonado o jazz tradicional e se juntado às fileiras do jazz moderno, Geoff esperou certa noite pelo renomado músico nos bastidores de uma apresentação e o socou respeitosamente no nariz. "Geoff era muito autêntico, sua mente e sua atitude eram expansivas", diz Ann Mason, "e aquilo o tornava autêntico aos olhos de John." "Eles queriam virar o sistema de cabeça para baixo", lembra Helen Anderson, colega de turma de John. "Mas, na verdade, eram mesmo uns pirados."

A escola tinha uma política de "faça como quiser", o que implicava aulas, seminários e *workshops* regulares, mas não necessariamente obrigatórios. Os estudantes trabalhavam por conta própria em diversos projetos, que eram apresentados a um orientador e avaliados nas tardes de sexta-feira.

Em todos os aspectos, John deve ter florescido sob essas circunstâncias. Depois de tantos anos sob a tutela e os rigores de tia Mimi, submetido a regras e exigências que cerceavam a criatividade, aquela deveria ser uma oportunidade para liberar sua inspiração – mas acabou sendo sua perdição. Atitude e rebeldia são essenciais ao processo criativo, mas ele foi confrontado com as exigências da escola para produzir um portfólio.

Essa demanda não poderia ter sido mais complexa para John. Sua falta de versatilidade, inexplicavelmente negligenciada pelo processo seletivo da escola, se transformou em um tremendo obstáculo. Nas palavras de um colega, Jonathan Hague: "John era absolutamente inapto para o trabalho artístico 'sério'. Em parte, porque era tremendamente desleixado, [...] mas ele também estava sendo exigido em temas para os quais estava despreparado. Foi reprovado em tipologia, que era uma das matérias mais elementares; John fazia piadas sobre a composição tipográfica e era incapaz de levar esse assunto a sério. Ele estava claramente desorientado. John queria levar o curso com seriedade, mas não conseguia".

Decepcionado, ele se refugiou em uma concha. "As pinturas de John eram sempre muito grosseiras, basicamente borrões", lembra Hellen Anderson, que se sentava ao lado dele na sala do terceiro andar, recendente a tinta a óleo e aguarrás. "Ele trabalhava muito rápido e se entediava mais rapidamente ainda. Atacava a tela com pinceladas e

depois saía da sala. Então fumava um cigarro ou gritava como um louco, agindo como um bode, o que fazia todos darem risada." John concentrava a maior parte do tempo no desenho de tirinhas ou caricaturas, "caricaturas sem fim" – figuras toscas e rabiscos característicos da técnica que aprendera com Ivan Vaughan, considerada infantil e sem sentido pelos professores.

Mas as tirinhas e caricaturas denotavam uma técnica para desenhar esboços que o colocava à altura dos melhores alunos das aulas de tipologia. Bill Harry chegara à conclusão de que "John era um ilustrador nos moldes de Saul Steinberg, mas ninguém estava disposto a estimular seu talento".

As coisas pioraram quando Sutcliffe entrou por acaso na sala de John, em busca de um lugar vago com um cavalete onde pudesse pintar. Stuart era um talento genuíno; um olhar de relance para qualquer uma de suas telas confirmaria isso. Anteriormente "dominado" por Cézanne e Van Gogh, cujos trabalhos emulava, Stuart seguiu em frente – e mergulhou – na arte abstrata, buscando desenvolver um estilo próprio que o fizesse transcender a condição de amador. De acordo com Roy Murray, "ele estava pintando como os artistas americanos daquele tempo – De Kooning e Rothko –, mas, enquanto eles eram não-figurativos, a arte de Stuart permanecia baseada em imagens". Helen Anderson lembra que o trabalho dele naquele ano tinha se transformado em algo "muito, muito agressivo, [...] com cores escuras, melancólicas, nem de longe o tipo de coisa que imaginamos poder emergir de um sujeito quieto". O trabalho de Stuart fez que John se sentisse mais inseguro do que nunca em relação a suas habilidades. Ele tentou angustiadamente superar essa reação, mas Stuart, cuja determinação e cuja ambição nunca fez muita questão de esconder, era um porta-estandarte do Liverpool College of Art que John achava tão formidável. Stuart tinha o brilho, e aquilo doía demais.

Nada captou a busca de John tão sucintamente quanto uma cena que Hague presenciou numa tarde de 1957, num momento em que os estudantes do primeiro ano deveriam escolher uma área de interesse. "Eu me lembro de ter visto John ser retirado da sala por um professor de trabalhos com metais que estava, sem dúvida alguma, irado", ele diz. Hague se lembra do professor ralhando com ele por "não fazer esforço algum", e de que John, com as mãos enterradas nos bolsos para evitar uma reação impulsiva, ficava cada vez mais alheio. Encostado na parede, ele olhava para fora da janela, sem ver nada, imerso em algum lugar distante e silencioso, só seu. O professor o criticava impiedosamente, enfatizando a evolução insatisfatória do trabalho de John como se estivesse lendo itens em uma lista. Incapaz de agüentar aquilo, John avançou em direção ao professor e disse, exaltado: "Se quer mesmo

saber, eu não quero ser artista – nem *ter nada a ver com arte*!" Perplexo, o professor retrucou: "Então o que você acha que vai acabar fazendo?", olhando para o aluno insolente como se este fosse um demente. John olhou dentro dos olhos dele e, com total convicção, disse: "Eu vou ser cantor de rock'n'roll".

[IV]

A estréia de Paul com os Quarry Men – em 18 de outubro de 1957 – foi bem pouco auspiciosa. O conjunto tocaria num baile do Conservative Club, a realizar-se no salão do New Clubmoor, no bairro de Norris Green, considerado "de classe alta"; então John e Paul decidiram "dar uma incrementada no visual". De acordo com Colin Hanton: "Eles começaram a falar em usar jaquetas brancas, que deveríamos ter *cara* de banda". Aquela parecia uma grande idéia; o conjunto estava pronto para aquilo, para deixar de parecer "um bando de maltrapilhos" no palco.

Depois de alguma discussão, decidiram que John e Paul arrumariam jaquetas "esportivas, de *tweed* creme", e que o conjunto bancaria as despesas de "meia coroa por semana, coletada por Nigel [Walley] até que a conta fosse paga"; os outros integrantes usariam camisas brancas com detalhes pretos nos ombros e gravatas de laço pretas. Se essa decisão foi tomada em virtude do orçamento limitado ou do calibre do talento, não se sabe; mas estabeleceu Lennon e McCartney como companheiros e líderes do conjunto.

Determinado a causar boa impressão, Paul se preparava para a apresentação "ensaiando interminavelmente", de acordo com um amigo. Alguns dias antes da apresentação, os rapazes circularam por Liverpool com um amigo chamado Arthur Wong em seu carro Vauxhall vistoso e novo em folha, que ganhara ao completar 17 anos. Eles se "divertiram como nunca" – fumando, rindo e mexendo com garotas –, com exceção de Paul McCartney. Instalado no espaçoso banco traseiro com seu violão, e alheio à algazarra, Paul trabalhava no solo de "Raunchy", uma gravação instrumental do virtuose do sax Bill Justis que tocava o tempo todo no rádio. "Ele tocava aquilo sem parar, até que ameaçamos atirar a ele *e* ao violão para fora do carro", lembra Charles Roberts, que havia escapulido para o banco da frente a fim de escapar das tentativas insistentes de Paul de tirar a música. Era pouco provável que ele conseguisse isso a tempo de tocá-la na apresentação, e menos ainda que John permitisse que ele tocasse o solo.

Mas Paul simplesmente não conseguia pensar em outra coisa.

Naquela noite decisiva, já no meio do espetáculo, John apresentou o novo integrante do grupo antes que tocassem um arranjo de "Guitar Boogie Shuffle", cujo destaque era a habilidade de Paul com a mão direita. Porém, quando chegou a hora de o novo guitarrista mostrar a que veio, ele se atrapalhou quando lhe foi dada a deixa. Então, na tentativa de entrar em sintonia com a "cozinha", Paul tocou desastradamente até fazer que o arranjo se transformasse numa confusão completa.

"No começo ficamos envergonhados", diz Colin Hanton, "incomodados mesmo com aquilo. John insistira em que mantivéssemos um grau mínimo de profissionalismo, e agora aquele novato nos fazia parecer piores do que os amadores que éramos."

Tudo o que Paul pôde fazer foi recuar alguns passos, na tentativa de desaparecer entre Hanton e Lee Gary. John, que tinha muito orgulho dos Quarry Men, ficou momentaneamente sem ação. Numa situação normal, aquilo provocaria nele um olhar fixo de reprovação – ou pior. "Eu achei que John fosse disparar algum comentário raivoso contra ele", diz Hanton.

Mas a visão do desconsolo de Paul apagou seu rancor. "Paul McCartney – tão confiante e posudo, tão charmoso em qualquer situação que era uma tentação odiá-lo – estava murcho. John riu com tanta intensidade que ele quase mijou nas calças."

Para surpresa do grupo, o empresário os convidou para mais dois eventos, no New Clubmoor e no Wilson Hall, ambos em Garston. Garston era o que os rapazes de Woolton chamavam de "área proibida", um bairro barra-pesada próximo às docas, onde atracavam os navios da Fyffe, carregados de bananas, e o Wilson Hall ficava na parte mais quente do bairro. "Era possível que quebrassem a cara por ali a troco de nada", diz Mike Rice, amigo de John da Quarry Bank que compareceu a duas apresentações do conjunto no final de 1957. Rice se lembra de ter ido encontrar os rapazes no camarim, onde o empresário Charlie McBain (conhecido como Charlie Mac) deu a cada um deles 1 xelim – o primeiro cachê oficial da banda –, que enfiaram nos sapatos "para conseguir sair de lá sem ser roubados". A reputação do Wilson Hall era reforçada por sua condição de área dominada pelos *teddy boys*. O público chegava vestido para matar e morrendo para dançar – e disposto a se meter em brigas à moda antiga diante da menor provocação. Era quase possível acertar o relógio: invariavelmente no final dos *shows*, principalmente depois de músicas mais agitadas, abria-se uma roda onde dois rivais se enfrentavam aos socos. Não era preciso uma desculpa para socar ninguém, sobretudo se esse alguém tivesse ido ao baile munido de uma meia cheia de areia, e o rock'n'roll era a trilha sonora perfeita, deixava os nervos dos *teds* à flor da pele. "O ponto de ônibus era do outro lado da rua, e nós sabíamos a hora exata em que o último 66 partia com destino a Woolton", lembra Eric Griffiths. "Um de nós ficava de prontidão, com os outros alinhados atrás. Então, quando faltava meio minuto, corríamos para o ônibus."

Os lugares em que a banda se apresentava iam ficando cada vez mais perigosos. Os Quarry Men gostavam de tocar para casas lotadas e estavam dispostos a enfrentar os *teds*, pois adoravam o palco. Eles terminavam uma das músicas e às vezes a tocavam outra vez, mais rápido e com mais intensidade, para agitar a platéia, e a emendavam com a seguinte sem esperar pelos aplausos. Se as coisas esquentavam, com "uns caras esperando só arranjar uma desculpa para arrumar confusão", John invariavelmente tocavas *riffs* supérfluos para distraí-los e serenar os ânimos.

Se os Quarry Men eram inexperientes ou autocríticos – o que, no fim das contas, eram –, não davam sinais exteriores disso. Eles seguiam em frente, promovendo a si próprios para participar de bailes como se a demanda – e sua reputação – fosse contínua. Mas havia conjuntos melhores que o deles à disposição de qualquer empresário. Nigel Walley rodava a cidade em busca de novos lugares para tocarem, não importava quanto esses locais fossem decadentes ou desprestigiosos, e ficava com as antenas ligadas para qualquer oportunidade, inclusive festas particulares. Charlie McBain os contratava ocasionalmente para um dos seus bailes, mas, fora apresentações isoladas, os Quarry Men estavam sem trabalho quando se aproximava o final do ano.

Mesmo com a falta de apresentações, o relacionamento de John e Paul progredia a cada dia. Os dois se encontravam diariamente e conversavam sobre música. Muitas vezes, depois da escola ou nos fins de semana, John convidava Paul para ir até sua casa em Woolton, onde se enfurnavam no pequeno quarto de Lennon e escutavam discos acompanhados por cigarros.

Distantes dos olhos vigilantes de Mimi, eles se sentavam na cama com as pernas cruzadas e juntavam as partes das letras das músicas em que estavam trabalhando ou desvendavam os mistérios de um novo acorde. "Passávamos horas escutando os astros que admirávamos", lembrou John. "Ficávamos lá sentados, ouvindo a música absortos, e quando o disco acabava tentávamos reproduzir o mesmo tipo de som." A expressão de Paul para aquilo – "*just bashing away*"* – parece apropriada; eles encontravam formas de tocar as canções com o pouco que sabiam sobre estrutura de acordes e técnica. Outras vezes, os dois se encontravam na saída da escola de artes e tomavam o ônibus 86 até a Forthlin Road. Durante a semana, enquanto Jim estava fora vendendo algodão, eles tinham a casa inteiramente à sua disposição. Sozinhos na sala de estar banhada pelo sol – John no sofá estofado de *chintz* e Paul na poltrona ao lado –, eles davam vazão a seus grandiosos sonhos:

---

* *Em tradução livre, algo como "tirando um som". (N. do T.)*

o tipo de banda que pensavam em montar juntos, as possibilidades musicais que tinham, as grandes possibilidades que se abririam se tudo desse certo. John falava principalmente em fazer *shows* de verdade, e até mesmo em gravar discos. Qualquer um que escutasse a conversa de ambos sem ser percebido tomaria aqueles devaneios como fantasia de adolescentes. Mas outros adolescentes haviam conseguido, de alguma forma, realizá-los: Gene Vincent, Buddy Holly, The Everly Brothers, Chuck Berry. Obviamente, todos eram americanos, mas aquilo teria de mudar *algum dia.*

Nesses dias, Paul compartilhava com John as pérolas da sua "pequena coleção de discos muito diversificada" e o apresentava a artistas como The Coasters e Larry Williams, o pianista "pesado" que gravava para a Specialty Records e que podia não "ter uma voz tão original como a de Little Richard", mas era capaz de criar pérolas como "Short Fat Fanny" ou "Bony Maronie" com o mesmo ritmo maníaco. John gostou de cara daquela energia e se alimentou com ela. Ele e Paul tinham gostos incrivelmente parecidos; gostavam de música rápida, pesada e solta. A música negra causava um forte efeito em ambos, especialmente o material com som mais selvagem, primitivo, de letras sugestivas: os principais astros desse tipo de produção eram Bo Didley, Lloyd Price e Big Joe Turner. Anos depois, os Beatles incluiriam aquilo em seus shows, com referências a Chuck Berry, The Miracles, Little Richard, Ray Charles, Jerry Lee Lewis – entre outros inovadores. Mas por ora eles ainda estavam absorvendo aquele mundo.

Um ritmo se desenvolveu entre John e Paul, e foi se tornando mais forte e em sintonia crescente. Aquilo era basicamente instintivo, intuitivo. Eles entendiam um ao outro. Havia coisas desconhecidas, mas não mistérios. "Eles estavam no mesmo caminho indefinido", diz Eric Griffiths, que pressentia naquela ligação a possibilidade de ser colocado de escanteio. "Quando eles se juntaram, as coisas ficaram sérias – e rápidas. O conjunto era algo para nós supostamente nos divertirmos; agora eles dirigiam o grupo com mais atenção e comprometimento do que os outros estavam dispostos a oferecer." Outro *quarry man* também percebeu a harmonia estabelecida entre os dois. Na opinião de Colin Hanton: "A banda *se transformou* rapidamente em John e Paul. Era sempre John e Paul, Paul e John. Mesmo quando alguém não aparecia para ensaiar, lá estariam John e Paul, pensando em harmonias e arranjos, ensaiando, fosse na casa de tia Mimi fosse na de Paul".

Não havia dúvida, eles estavam sintonizados na mesma estação. No entanto, além da paixão pela música e da identificação, ambos preenchiam enormes lacunas na vida um do outro. Enquanto John era impaciente e descuidado, Paul era perfeccionista – ou pelo menos aparentava ser – na abordagem metódica em relação à música e na forma como via o mundo.

Enquanto John era temperamental e despreocupado, Paul era expansivo, gregário e irrepreensivelmente alegre. Enquanto John era direto e brutalmente franco, Paul usava da diplomacia para manipular as situações. Enquanto John tinha atitude, a natureza artística de Paul era um trabalho em progressão. Enquanto a estrutura familiar de John era de classe média remediada (de acordo com o músico Howie Casey, "a condição dele como herói da classe trabalhadora só existia nas letras das músicas"), Paul vinha da classe trabalhadora. Enquanto John lutava para se transformar em músico, Paul parecia ter nascido músico.

E John proporcionou a Paul algo em que se espelhar. A diferença de idade e o fato de John freqüentar uma escola de artes – um homem do mundo! – faziam dele "um personagem extremamente atraente" aos olhos de Paul. Havia um ar indomado na forma como se comportava, um sentido de "foda-se o mundo" que emanava muita força. Ele tinha um tipo de arrogância que impressionava as pessoas e colocava as coisas em movimento. E não demonstrava nenhum sinal de temor. A reação de John a qualquer hesitação era torcer o nariz e escarnecer dela com conseqüências humilhantes.

John sentia ocasionalmente que precisava reforçar sua dominação, mas nunca pressionou Paul a restringir sua individualidade. Ele dava ao garoto mais jovem a oportunidade de imprimir sua marca. Quando os Quarry Men começavam a trabalhar numa nova canção, John imediatamente pedia a opinião de Paul. Ele permitia que Paul fizesse mudanças na música para adequá-la ao seu estilo, propusesse variações, mudasse os arranjos. "Até o momento em que eles passaram a concluir as frases um do outro", diz Eric Griffiths. "Então percebemos a força daquela amizade. Eles se tornaram dependentes um do outro."

Dependentes – e unificados. Eles consolidaram suas forças individuais em uma colaboração produtiva e desenvolveram uma resistência contra aqueles que a questionassem. Portanto, eram Paul e John que garimpavam o novo material; eles atribuíam a cada músico o seu papel, escolhiam as músicas, montavam a seqüência das apresentações – eles literalmente ditavam como os ensaios deveriam ser. "O resto do grupo não fazia idéia de como seriam os arranjos", diz Hanton. "E eles pareciam ter tudo pronto, na ponta dos dedos, o que não me incomodava, já que gostava das idéias e gostava de tocar com eles." Mas a dupla também podia ser implacável e inflexível. "Era só fazer o comentário errado, contradizê-los, e você era colocado de lado. Os dois se olhavam, e depois agiam como se você não existisse."

Até mesmo em situações sociais, a relação entre Lennon e McCartney parecia bem definida. A improvável dupla passava tardes vasculhando pilhas de discos no porão da NEMS, caçando lançamentos que capturassem a agressividade, a intensidade e o vigor físi-

co sobre os quais debateriam religiosamente num bar. Às vezes, John convidava Paul e sua namorada, uma enfermeira galesa chamada Rhiannon, para saírem todos juntos.

Para seu futuro deleite, John descobriu que Paul era corruptível. Em pouco tempo ele cooptou seu jovem companheiro a roubar cigarros e doces em lojas, além de estimular nele um apetite por pregar peças em outras pessoas. Em uma ocasião, que ainda evoca lembranças nos envolvidos, os Quarry Men foram a uma festa em Ford, uma cidadezinha nos arredores de Liverpool, próxima ao Aintree Racecourse. "John e Paul estavam inseparáveis naquela noite, como gêmeos siameses", diz Charles Roberts, que os encontrou na subida para o segundo andar de um ônibus Ripple vermelho. "Era como se não existisse mais ninguém em redor." Eles passaram a maior parte da noite conversando, sussurrando pelos cantos, lembra Roberts. E não era apenas de música que falavam, eles estavam tramando algo. "No meio da festa eles saíram, procurando ostensivamente pela máquina de cigarros, e apareceram algum tempo depois carregando uma lamparina*. Na manhã seguinte, quando chegou a hora de irmos embora, não conseguíamos sair da casa porque eles tinham colocado cimento, que tiraram de uma obra na rua, nas dobradiças da porta, que não abria. Precisamos sair por uma janela."

Durante o resto daquele ano e nos dias de frio intenso que se abateu sobre a região no começo de fevereiro – aquele inverno parecia mais frio do que o anterior –, os dois rapazes estreitaram os laços de sua amizade. As horas depois das aulas eram dedicadas a praticar e ensaiar, com os fins de semana reservados para festas e apresentações ocasionais. Aquilo deixava pouco tempo para os estudos, mas, de qualquer forma, nenhum dos dois estava motivado para se aplicar às aulas.

Paul passou a se destacar ainda mais no violão. Ele tinha o verdadeiro *feeling* do instrumento, não apenas para dedilhar as cordas mas também para criar nuances sutis como bater os dedos nas cordas para criar um ritmo *chukka-chukka* – inspirado no som de alta voltagem de Eddie Cochran – e acentuar acordes com notas de baixo inseridas entre as mudanças para criar o tipo de fraseado marcante que se tornaria sinônimo das linhas "cantantes" de baixo características do seu trabalho futuro. A técnica de John era mais espontânea, mais relaxada. "Ele martelava alguns acordes e fazia aquilo soar legal", observa um dos integrantes da turma de Woolton. "John tocava qualquer música, não importava se a conhecia ou não." As notas importavam menos para ele do que o *feeling*, a estrutura menos do que o som. Os esforços precisos de Paul, por outro lado, proporcionavam uma sintaxe que dava mais conteúdo à música.

---

* Era uma lamparina vermelha, com um pouco de parafina a queimar dentro dela, usada à noite pelos vigias nas obras de construção de estradas.

No final de fevereiro Paul voltou a se concentrar na instrumental "Raunchy", que não chegava a ser das mais complicadas, até chegar a reproduzi-la nota por nota quase com perfeição. A música, gravada por Bill Justis para a Sun Records, tinha sido uma das primeiras composições pop instrumentais a entrar na lista das dez mais daquele ano. O *lick* de guitarra repetitivo e viscoso, que fazia a base para uma linha de sax alto, transformava a melodia em algo imediatamente identificável – e dançante. A música foi, naturalmente, incorporada ao repertório dos Quarry Men. Paul vinha procurando um solo para se redimir de sua estréia desastrada, mas havia mais naquilo do que a simples busca de reforço da auto-estima. Ele ouvira outro garoto tocar a melodia, um colega de 15 anos de idade que conhecia havia dois anos, e queria tirar a música primeiro, para manter a rivalidade num ritmo amistoso. Ele estava quase lá – quase. Mas ainda faltava alguma coisa.

E antes que a música estivesse perfeita ele não a tocaria para George Harrison.

Capítulo 6 | **Uma peça que faltava**

[I]

Mesmo antes de conhecer Paul McCartney, George Harrison já havia demonstrado que não era qualquer um quando o assunto era violão.

Certo dia, quando ainda tinha 13 anos, George e seu melhor amigo, Arthur Kelly, treinavam a execução de um skiffle de sucesso, "Last Train to San Fernando", que haviam tirado debruçados sobre o disco. Eles brincavam com a melodia no quarto de George quando um incidente revelador aconteceu. Os garotos tocavam havia pouco tempo e faziam progressos a passos lentos; segundo Kelly, "mal conseguíamos fazer mudanças de acorde, imagine tocar algo digno de nota". Porém, quando chegaram à parte central da música, um trecho instrumental proibitivo para iniciantes, George tocou como se fosse Denny Wright, o ágil autor da música. "Lá foi ele!", lembra Kelly, que acompanhou atônito o progresso do amigo pelo trecho complicado. "Nós tínhamos ouvido a música umas duas ou três vezes, mas George havia memorizado aquilo, não sei como. E tocou as notas com perfeição, na mesma velocidade da gravação." Ele não estava se exibindo; esse não era o estilo de George. "Daquele dia em diante", diz Kelly, "eu passei a tocar a base acompanhando George."

Essa era uma situação incomum para um garoto tão pouco adaptado a desempenhar o papel de líder, já naquela época, quanto seria a assumir o de celebridade, no futuro. Na adolescência, o franzino George Harrison era um garoto um tanto alheado e introspectivo, com olhos escuros e expressivos, orelhas grandes e um sorriso travesso e mordaz. Um sorriso breve, é verdade – mas intenso. Apesar de não ser solitário, ele era extremamente tímido, com o tipo de timidez aguda que se confunde freqüentemente com arrogância. Ele tinha tendência a se fechar em si próprio, a revelar o mínimo possível de si. Os vizinhos se lembram dele como alguém que "se misturava ao ambiente". George era o "tipo de cara quieto e taciturno", de acordo com outro conhecido, "mas também era durão". Não havia

nada nele que sugerisse nem ao menos remotamente o beatle espirituoso cujos comentários espontâneos e cômicos viriam a dar brilho às entrevistas coletivas.

É um tanto desconcertante que um homem que se tornou obcecado com sua essência espiritual tenha atravessado a adolescência como uma página em branco. Ao contrário do que aconteceu com Paul, o núcleo familiar de Harrison não oferecia incentivos ao enriquecimento intelectual, nada que despertasse a imaginação de um jovem. Nem tinha, tampouco, as pretensões elitistas que Mimi sonhava para John. Os Harrisons permaneceram, na verdade, estranhamente indiferentes às oportunidades que o pós-guerra criou à sua volta. Assim como boa parte das famílias que tinham a vida ligada aos portos e foram transferidas para subúrbios na década de 1930, eles se davam por satisfeitos com pequenas melhoras no padrão de vida – "não se mexe em time que está ganhando" era o mantra da família –, em vez de perseguir objetivos intangíveis ou abstrações.

Como acontecia com Freddie Lennon, e tantos outros *scousers*, o metabolismo de Harry Harrison era ajustado à água. Ele crescera nas cercanias das docas de Liverpool, encantado pelo seu ambiente barra-pesada e pelas promessas de aventuras no além-mar, e aos 17 anos já cruzava os mares a bordo dos luxuosos barcos da White Star Line, vivendo as aventuras que sempre sonhara nas escalas em portos exóticos. Mas a vida de Harry no mar fora interrompida por motivos emocionais e financeiros. Para começar, uma mulher se esgueirara por entre suas defesas.

Ele conheceu Louise French numa tarde de 1929, quando ela cruzava os becos do bairro para encontrar uma amiga. Balconista determinada e dada a arroubos, de temperamento franco mas cativante, ela passou, sem timidez alguma, seu endereço a Harry – um completo estranho – depois de um breve encontro, na certeza de que um marinheiro que zarparia para a África no dia seguinte não representava ameaça. Mas a distância continental não diminuiu o interesse de Harry, que por meses inundou Louise com cartas, até que ela concordasse com um encontro. Eles se casaram no ano seguinte, durante uma dispensa prolongada do marido, e Harry lutou para se manter à tona – literalmente – nos seis anos seguintes. O nascimento de duas crianças – Louise e Harry, numa clara demonstração de falta de imaginação – foi difícil para o pai amoroso que estava freqüentemente no mar, e ele chegou à conclusão de que o salário de "25 *bobs* [xelins] semanais" não era suficiente para sustentar a família. Apesar de não ter nenhum plano em mente, em 1936, Harry parecia determinado a plantar os pés em terra, disposto a mudar seu destino.

Mas a época escolhida para fazer isso não podia ser pior. A região do Lancashire estava sendo assolada por uma crise econômica que empurrara milhares de liverpoolianos às filas da previdência social, e a onda de recessão se alastrara para o norte. O trabalho em

terra era difícil para um marujo como Harry, sem outras qualificações a não ser o corte de cabelos, um *hobby* que praticava no mar, e os Harrisons viviam da pensão governamental. A família se mudou para um sobrado modesto em South Liverpool, numa região conhecida como Wavertree. Com o salário modesto de Louise como balconista numa mercearia e os 23 xelins fornecidos pelo Estado, eles mal conseguiam cobrir as despesas da casa.

Foram necessários quase dois anos para que Harry conseguisse um emprego estável. Ele começou a trabalhar na Liverpool Corporation como condutor de bonde da linha Speke–Liverpool; então surgiu uma vaga inesperada de motorista de ônibus, que ele agarrou com unhas e dentes. Harry adorou o emprego desde o primeiro dia em que se sentou ao volante, e em nenhum dia durante seus 31 anos de serviço deixou de ver aquela obrigação profissional como algo sagrado. Isso implicava adotar uma postura diferente da habitual: seu rosto alongado, sempre bem-humorado no convívio social, adotava a expressão séria e impávida de uma rocha no trabalho. Paul McCartney, que freqüentemente tomava o ônibus de Harry, lembra-se de ficar "um tanto impressionado com o ar grave dele", tendo em vista que conhecia todos os passageiros pelo nome, e com a frieza com que os tratava.

Dois anos depois, Louise teve outro filho, Peter, e mais dois anos se passaram até o nascimento de George Harold, em 25 de fevereiro de 1943, que viria completar a família Harrison. George era uma criança extremamente bonita – de cabelos e olhos pretos, pele alva como leite e queixo estreito que lembrava muito o do pai –, que rapidamente desenvolveu o tipo de armadura forte e interiorizada que os caçulas alvo das provocações dos irmãos mais velhos geralmente adotam.

Os Harrisons eram barulhentos – no bom sentido. "Eles gritavam uns com os outros e discutiam à mesa", lembra Arthur Kelly. Também eram dados a provocar e ridicularizar uns aos outros – mas sempre com um certo nível de respeito. Kelly até invejava o clima da casa, a forma barulhenta como demonstravam afeição reciprocamente. "Eu gostava de estar ali [...] apesar de todo o barulho, eles eram uma família muito unida."

E que vivia apertada. O emprego público de Harry era estável como um rebocador, mas o dinheiro era sempre curto. Como George viria a descobrir no futuro, o pai nunca ganhou mais do que 10 libras por semana. Em 1947, com quatro filhos para alimentar e vestir, o salário de 6 libras nunca era suficiente para luxos simples como comprar açúcar e frutas. O racionamento ia ainda mais longe na mesa da família. Apesar do cartaz de Louise na mercearia, era difícil comprar manteiga e carne para seis pessoas naquela época sem recorrer ao mercado negro, totalmente fora dos limites do orçamento dos Harrisons. Embora Harry complementasse o orçamento com "horas extras e prêmios em campeonatos de sinuca", a família era apenas remediada. Viviam às voltas com dívidas – não impagáveis, mas o tipo de compromisso que cerceia lenta e agoniadamente os sonhos e prazeres dos pobres e dos

trabalhadores. E, pior, a casa havia ficado pequena para a família; o pequeno lar sem aquecimento – e com banheiro no quintal – de Wavertree estava superlotado.

Mas essa situação não iria durar muito. A sorte da família Harrison mudou inacreditavelmente em 1949: Harry ganhou na loteria. Não exatamente na loteria, mas algo parecido com isso: depois de uma espera de dezoito anos, a Liverpool Corporation pescou o nome de Harrison das profundezas de uma lista para concessão de benefícios imobiliários de cuja existência quase ninguém sabia. A família recebeu uma casa imaculadamente nova no número 25 da Upton Green Street, no bairro de Speke, a cerca de 1 quilômetro da casa de Paul McCartney.

A sorte pareceu "fantástica" para George, então com 6 anos de idade. Como membro mais jovem da família, ele sempre estivera no final da fila para tudo. A casa na Upton Green implicava mais espaço e a oportunidade de desenvolver uma identidade própria. Apesar de relativamente pequeno, o imóvel era confortável para os padrões do programa habitacional do governo e oferecia aos garotos possibilidades ilimitadas de explorar as vizinhanças. A disposição dos cômodos era parecida com a da casa em Wavertree, com um corredor central que dava para uma sala de estar e uma copa que se comunicava com a cozinha, além de quatro quartos pequenos no andar superior, sendo um deles exclusivamente para George. Havia até um jardim na frente, além de um pátio onde ele podia andar de bicicleta sem o risco de enfrentar o trânsito. George não podia se sentir mais feliz. Louise Harrison estava menos esfuziante; ela torcia teimosamente o nariz para o bairro para onde haviam se mudado, que estava sendo revitalizado pela prefeitura. Mas sua reação talvez se devesse mais à grande diversidade de origens dos residentes da área – pessoas com quem uma descendente de irlandeses como Louise tinha pouca familiaridade – do que à estética.

O pequeno Geo (pronuncia-se Joe ["Djô"]; apelido dado pela família a George) parecia destinado a ter uma mobilidade social ainda maior. O fato de ter sido matriculado na escola Doverdale Primary, também freqüentada por John Lennon, foi um pequeno triunfo. Ele não era nenhum gênio, mas se revelou um bom aluno, com bom comportamento. George passou com boas notas no exame *eleven-plus**, o que lhe garantiu o ingresso numa boa escola de Liverpool. Isso em si já era um motivo de orgulho para a família Harrison. Harry falava insistentemente sobre a importância da boa educação e de levar a escola a sério como única forma de escapar da pobreza e do trabalho pesado, a única oportunidade que seus filhos tinham de ser alguém, de conquistar a segurança que ele sempre desejara para si próprio. Mas nenhum dos irmãos de George fazia planos para

---

* *Exame seletivo das escolas do Reino Unido, ao qual os estudantes são submetidos geralmente a partir dos 11 anos de idade. (N. do T.)*

a universidade. Louise, apesar de boa aluna, não tinha intenção de continuar os estudos depois de concluído o ensino médio. Harry Jr. e Peter eram ambos inteligentes, mas não necessariamente bons alunos; assim, saíram do ensino médio direto para o mercado de trabalho. George, por outro lado, dava ao pai esperança de que pelo menos um de seus filhos iria para a universidade e seria alguém.

E, apesar de parte desse sonho ter se tornado realidade – e muito além do que ele esperava –, isso aconteceria num ambiente muito distante dos corredores das universidades.

[II]

Algumas semanas depois de ingressar no Liverpool Institute, George Harrison alterou o curso de sua vida – não de modo prudente e gradual, mas intempestiva e radicalmente – de uma forma que nunca imaginara. George se envolveu em problemas desde o começo do curso. Ele não era um aluno participante; pelo contrário, ficava indiferente e desmotivado, agia de modo imaturo e excessivamente teimoso, era um peixe fora da água numa escola que dava grande valor à disciplina e ao bom comportamento. Os estudantes eram obrigados a usar uniforme, composto de casaco preto com escudo da escola, camisa branca ou cinza com gravata verde, boné, calças cinza e sapatos pretos. George, desafiador, usava camisa quadriculada justa com a gravata invertida para que a parte mais fina ficasse na frente, calças pretas justas e – um tanto profeticamente – sapatos de camurça azul (*blue suede shoes*). O cabelo extravagantemente comprido para a época – o suficiente para o pai qualificá-lo como "refugiado de um filme de Tarzan" – era penteado para trás com punhados de gel e coberto de água com açúcar para que ficasse seco. Tudo o que fazia parecia calculado para chamar a atenção. "Eu e George éramos basicamente uma dupla de proscritos", diz Arthur Kelly. Muitas vezes ele e Kelly simplesmente "escapuliam" para fumar cigarros e comer batatas fritas num cinema próximo, o Tattler, onde desenhos animados eram exibidos ininterruptamente.

Eles acabavam sendo mandados para a sala do diretor Edwards, um homem severo de rosto vermelho e nenhum senso de humor que determinava a punição adequada, mas, estranhamente, nunca com conseqüências maiores. O mais provável é que a escola preferisse não gastar tempo com casos perdidos como os deles. No futuro, sentimentos confusos de raiva e perseguição emergiram – George afirmou criticamente "ter sido castrado" por figuras autoritárias e culpou "esquizofrênicos idiotas, travestidos de professores" por não terem estimulado seu interesse – em retrospecto, porém, Kelly admite que a responsabilidade foi, em grande parte, deles próprios. Não resta dúvida de que podiam ter encontrado um

jeito, como outros colegas acomodados, de equilibrar os interesses pessoais com os estudos. No entanto, Kelly justifica a atitude de ambos dizendo que foram vítimas de circunstâncias extenuantes: "Dos 13 anos em diante, só nos interessava o rock'n'roll".

◆◆◆

A música sempre esteve presente, de certa forma, na casa dos Harrisons. Louise adorava cantar, por assim dizer. Sua voz não era exatamente melodiosa, mas forte e vibrante, e seu entusiasmo era contagiante, apesar de ocasionalmente "chocar" alguma visita, com o efeito "estilhaçador de janelas" de sua voz. Longe de Harry desencorajá-la: ele sempre trazia presentes para ela das viagens, e em um dia de 1932 apareceu em casa com um gramofone de pau-rosa que comprara nos Estados Unidos. Desse dia em diante, o som de "montes e montes de discos" – "bolachas" de 78 rotações, feitas de baquelite, e frágeis como pratos de porcelana – passou a ocupar o ar da casa. Ted Heath e Hoagy Carmichael estavam entre os mais tocados, mas o cantor preferido de Louise era Victor Sylvester, cuja *big band* soava com a intensidade de tambores da floresta. Eles também tinham um rádio, que Louise mantinha sintonizado na BBC e que todos os dias, pontualmente às 8h10, levava ao ar uma orquestra local com um repertório de *standards*. Louise e Harry nunca perdiam o programa. E não resta dúvida de que isso influenciou George, da mesma forma que as transmissões da Rádio India nas manhãs de sábado, com seus *ragas* fluidos e o som de cítaras indianas, se embrenharam no seu inconsciente.

Como parece ter sido padrão entre os jovens de Liverpool, o primeiro ídolo de George foi o unânime Lonnie Donegan. Ao se lembrar de suas primeiras influências musicais, que também incluíam Josh White e Hoagy Carmichael, George confidenciou certa vez a um biógrafo que a voz de locomotiva de Donegan e a simplicidade do skiffle pareciam feitos para ele. No outono de 1956, George assistiu transfixado a uma apresentação do *Great One** no Liverpool Empire, acompanhado do irmão Harold e da namorada (e futura esposa) deste, Irene. É possível imaginar a influência que aquilo teve em George. Fanzines noticiaram, posteriormente, que ele assistiu às quatro apresentações de Donegan e conseguiu um autógrafo do cantor, mas isso parece ser apenas lenda. Fosse qual fosse o entusiasmo de George, resta pouca dúvida quanto à sua fascinação pelo cantor e o efeito dessa atração.

Pouco depois ele comprou o disco "Rock Island Line" e convidou Arthur Kelly para vir a sua casa a fim de o escutarem juntos. "No final daquela tarde, dissemos um ao outro:

---

* *Algo como "O Grande"; Donegan era conhecido por esse apelido. (N. do T.)*

'Vamos comprar violões'." George apelou à mãe, que era simpática à idéia. Naquele dia, ele havia inclusive feito o dever de casa, algo muito raro. Um antigo colega de Dovedale, Raymond Hughes, estava vendendo um violão Egmond de estudante, "um cacareco caindo aos pedaços", por 3 libras e 10 xelins, e ele sabia que Louise, uma notória mão-aberta, dispunha de uma reserva para cobrir aquele valor. Arthur Kelly, cuja família vivia em situação parecida à de George, convenceu os pais a gastar extravagantes 15 libras num belo violão profissional envernizado, com fundo arqueado, *pickguard* e elegantes aberturas em *f*. Dois dias depois, numa fotografia tirada no quintal da casa dos Harrisons, os rapazes aparecem com os violões aninhados nos braços, ligeiramente inclinados para a esquerda. A mão esquerda de George ostenta um artrítico acorde de dó – cada dedo colocado com perfeição, de modo semelhante àquele em que um operador de guindaste dispõe cargas em uma construção. Ele está com o corpo arqueado e de semblante concentrado, juntas e músculos tensos, usa camisa quadriculada aberta no colarinho e *jeans* pretos apertados de cintura alta; mas as roupas não são o que chama a atenção, elas parecem tão estranhas e ultrapassadas quanto os violões. O rosto, compenetrado e imerso em pensamentos, por sua vez, indica uma incrível confiança.

Mas na verdade, frustrado com a incapacidade de conquistar o violão imediatamente, George o "abandonou no armário" por vários meses, ignorando-o como aos livros escolares. Foi necessário um estímulo ultramarino para despertar seu entusiasmo. O cunhado de Arthur Kelly, Red, que passara uma temporada em Nova York a trabalho, trouxe "montes de presentes" dos Estados Unidos para sua irmã. Mas o que realmente chamou a atenção de Arthur foram os discos – não os frágeis discos de 78 rotações comuns em Liverpool, mas os duráveis e brilhantes de 33 e 45 rotações, então raridades na Inglaterra, que aos ouvidos de Kelly "tinham um som inacreditável". Na maioria, eram gravações de cantores consagrados como Frank Sinatra, Dean Martin e Jackie Gleason, e entre eles havia o compacto duplo de um artista curiosamente chamado Elvis Presley.

"A primeira faixa era 'Blue Suede Shoes'", diz Kelly, recordando a versão de Presley, "e antes que a música terminasse liguei para George."

Elvis incendiou tudo o que vinha queimando lentamente em George – a ambivalência, o desassossego e a inércia que não pareciam apresentar alternativa. O choque causado por Elvis foi profundo: a voz provocou nele um curto-circuito e os arranjos levaram sua imaginação a lugares desconhecidos e elétricos. De repente, tudo o que era vago e indistinto passou a ter relevância. George desenterrou o violão do armário e, com o apoio entusiasmado de Kelly, deu início a uma odisséia que transcenderia não apenas Elvis, mas todos os seus sonhos.

◆◆◆

George e Kelly passaram a buscar alguém, qualquer pessoa, que os ajudasse a desvendar os mistérios de Elvis. O guru deles passou a ser "um cara que morava na esquina" da rua de Arthur e que tocava guitarra num *pub* chamado The Cat. Seu nome foi esquecido, mas não sua importância. Pela suntuosa quantia de meia coroa por cabeça, o homem concordou – ficou muito satisfeito, na verdade – em dar uma aula por semana aos garotos, num quarto localizado em cima do *pub*. "Ele nos ensinou rapidamente alguns acordes básicos", lembra Kelly. "A primeira música que aprendemos foi 'Your Cheatin' Heart', de Hank Williams. Nós odiávamos aquela canção, mas ficamos extasiados com as passagens de dó para fá e depois para sol com sétima."

Pouco depois, George e Arthur montaram uma banda de skiffle, The Rebels, cujo nome "tomaram emprestado de uma banda americana".* Como acontecia com a maioria das bandas de skiffle, aquilo era um passatempo para eles – algumas músicas, alguns acordes, algumas risadas. Os ensaios – na falta de palavra que descreva melhor o que faziam – aconteciam no quarto de George nas manhãs de sábado. "Nós fizemos um baixo-bacia para Pete [Harrison]", diz Kelly sobre a velha bacia decorada com gnomos que foi subtraída do armário de Louise, "mas isso não mudava o fato de que éramos péssimos."

De alguma forma – ninguém lembra como –, os Rebels conseguiram uma apresentação na sede local da British Legion**, para uma platéia modorrenta de ex-combatentes. Eles tocaram quatro ou cinco músicas, entre elas "Cumberland Gap", com o objetivo de levantar a platéia, o que não conseguiram. "Não nos saímos exatamente bem com aqueles velhos marinheiros", lembra Kelly, que, como George, ficou aliviado quando os Rebels foram substituídos por um mágico e receberam uma caneca de cerveja cada um como cachê. E assim terminou a ilustre e breve carreira dos Rebels. Mas o rock'n'roll havia capturado a imaginação de George, que atirou o skiffle na lata do lixo e se jogou de cabeça no rock'n'roll, com a energia furiosa de alguém que tenta escapar de uma armadilha terrível. Não por coincidência, as músicas que mais gostava de ouvir na Rádio Luxembourg eram exatamente as mesmas que eletrizavam John Lennon e Paul McCartney, com a exceção de que George também gostava de guitarristas como Chet Atkins e Paul Perkins, cujos *riffs* elétricos eram a base da tradição do rock. Ele prestava muita atenção às nuances vivas, às frases e aos contrastes que caracterizavam aquelas músicas de forma marcante.

George buscava incansavelmente formas de colocar as mãos nos discos para conseguir tirar aquelas músicas. Um emprego de meio período como entregador de um açougue forneceu o dinheiro suficiente para comprar um ou outro disco de 78 rotações na Nuttle's,

---

* Duane Eddy and the Rebels.

** *Organização governamental de assistência social aos membros das forças armadas e seus dependentes. (N. do T.)*

uma pequena loja de materiais elétricos com uma pilha de discos nos fundos, que, para decepção de George, não oferecia muitas opções; havia uma boa oferta de Everly Brothers, Elvis e Bill Haley, mas a busca por Fats Domino ou Ray Charles era em vão. Assim, George vivia de antenas ligadas para descobrir outras fontes. Uma delas era Tony Bramwell, um vizinho de uma rua próxima, mas os dois não eram propriamente amigos. "George entregava carne lá em casa de bicicleta, mas não éramos exatamente conhecidos", admite Bramwell. "Algum tempo depois, porém, descobri que ele conseguia botar as mãos nos meus discos por intermédio de um colega chamado Maurice Daniels, que era baterista num conjunto de salão e pegava alguns deles emprestados toda semana para ensaiar."

Antes que Brian Epstein transformasse a NEMS na meca musical da região do Mersey, a loja de departamentos Lewis's era o lugar certo para comprar discos. George e Arthur iam à loja com muita frequência, não para comprar discos, mas para roubá-los. "Eu tinha aquilo que chamavam de 'capa do mão-leve'", diz Kelly, "uma capa de chuva comprida com bolsos abertos, que deixavam passar a mão para pegar discretamente o que quer que fosse." Naqueles tempos, o estoque de discos de 45 rotações da Lewis's ficava disposto em um balcão na frente da loja, que era evitado pelos melômanos em virtude do excesso de adolescentes. "Nós ficávamos ali, e eu começava a fuçar os discos, com George vigiando por cima dos meus ombros. Quando encontrava algum que nos interessasse, eu o colocava na frente da pilha e me inclinava ligeiramente sobre ela, enquanto fingia continuar procurando, de modo que George pudesse pegar o disco e enfiá-lo, por dentro da capa, nas minhas calças." Kelly afirma que nunca surrupiaram mais do que um ou dois discos de cada vez, mas num intervalo de alguns meses eles formaram uma coleção respeitável.

Colin Manley, que, junto com George, era considerado o melhor violonista do Liverpool Institute, conta a respeito do amigo: "Ele sabia como dar colorido a um *riff*, coisa que não passava pela nossa cabeça. Era diferente, criativo... e sério. É difícil entender como aquilo era incomum nessa época. A maioria de nós simplesmente queria tocar alguma coisa, mas George tentava dominar o instrumento". A habilidade de George com o violão foi conquistada, de acordo com Manley, devido a horas de prática dolorosa e monótona debruçado sobre o instrumento. "Ele costumava ir à minha casa, colocar um disco, e nós tocávamos aquilo infinitas vezes até conseguir tirar a música, à custa das agulhas do meu toca-discos. Uma vez tentamos analisar o estilo de Chet Atkins. Ficamos horas escutando uma composição dele, 'Trombone', em um dos meus discos de Duane Eddy. Depois aprendemos a tocar 'The Third Man Theme' e uma música em que ele toca duas melodias diferentes simultaneamente. George praticava ao violão como se estuda uma teoria científica. E aquilo o desafiava da mesma forma. O que aconteceu em seguida foi resultado do comprometimento dele, da dedicação ao violão."

[III]

À época dos seus 14 anos, as notas de George alcançaram profundidades abissais. Ele parou completamente de estudar e passou a se dedicar unicamente à música. George comparecia esporadicamente à escola, e quando isso acontecia sempre vinham problemas depois.

Era em êxtase que os alunos se lançavam aos horários de intervalo. George sempre se dirigia para o Canto dos Fumantes, um local de chão gasto e malcuidado que ficava longe dos olhos dos bedéis de olhos de águia, que envergavam togas com detalhes de seda verde e patrulhavam a área como *rottweilers*. Cerca de dez rapazes, que estavam entre os de pior fama na escola (entre eles o futuro gerente de turnê dos Beatles, Neil Aspinall), se reuniam atrás de um barracão de tijolos onde ficavam guardados os equipamentos da Combined Cadet Force* da escola. Eles acendiam cigarros contrabandeados e davam asas à imaginação, escarnecendo os outros, ridicularizando o pelotão de estudantes uniformizados que circulavam gravemente pelo pátio. O conformismo dos outros os ofendia tanto quanto os cê-dê-efes que se espalhavam pelos bancos, ansiosos por receber suas queridas avaliações.

Aquele ambiente era arriscado para pelo menos um dos freqüentadores do Canto dos Fumantes. Paul McCartney se considerava um "companheiro de armas", alguém que desprezava as normas tanto quanto eles, mas também se dedicava aos estudos. Fã de carteirinha de Elvis, Paul usava calças apertadas assim como George e, também como ele, penteava um topete nos cabelos pretos. E, apesar de usar uma linguagem um tanto formal, seus comentários eram permeados de expressões de baixo calão. Ele era, de certa forma, um agente duplo.

Com o passar dos anos, esse se transformou no dom de Paul. Era fácil confundi-lo com um almofadinha ingênuo, mas ele era, ao mesmo tempo, extremamente astuto. Apesar da aparência inocente e sem malícia, dos olhos de filhinho-de-papai e dos lábios arredondados de cantor de coro de igreja, de anjo ele não tinha nada. Paul não apenas tinha conquistado a confiança de um sujeito como John Lennon, como no fim das contas iria superá-lo.

Nas palavras de George: "Eu conheci Paul no ônibus, no caminho de volta da escola". Paul e George partilhavam o interesse por refinar a mecânica e a técnica, e os dois passavam tardes estudando música. Porém, enquanto a preocupação principal de George era a execução, a de Paul era a interpretação. Sua abordagem era mais intuitiva; ele tinha a habilidade de, com um movimento do pulso ou um ímpeto de energia, transformar um trecho de música em algo seu.

---

* *Associação de jovens criada pelo Ministério da Defesa do Reino Unido para incentivar a organização, a disciplina, a confiança, a determinação e a formação de líderes nas escolas. (N. do T.)*

Precisão e expressão: George e Paul possuíam os elementos que caracterizariam sua futura colaboração. Além disso, a amizade que se desenvolvia entre eles era quase tão essencial quanto isso. A maioria dos estudantes mais velhos da escola não se misturava com os estudantes mais novos, mas George, com seu profundo interesse pelo rock'n'roll e inegável talento, despertou em Paul a afeição de um irmão mais velho. Paul foi tocado por algo que percebera no jovem não-conformista. Os dois se encontravam nos finais de semana, e Paul ficava atento a George na escola – Paul, o rapaz gregário e desinibido, e George, o garoto que mal completara 14 anos e circulava pelas beiradas como um animal selvagem; durante o almoço, Paul o chamava para se sentar a sua mesa no refeitório; ele pegava o mesmo ônibus que George até Allerton e o arrastava para algumas festas. Porém, apesar de amigos, Paul mantinha seu envolvimento com os Quarry Men fora disso. George apenas ouvia dele breves comentários a respeito do conjunto, além de conversas esparsas sobre o assunto com o pessoal da escola.

No começo de fevereiro, Paul convidou seu protegido para assistir a uma apresentação que os Quarry Men fariam no dia 6, no Wilson Hall, em Garston. Não se sabe ao certo o que aconteceu em seguida. Há incontáveis testemunhos e versões desse encontro histórico, mas, na maioria, de pessoas em busca de alcançar alguma importância diante do público. Todos estão de acordo em que George foi à apresentação em Garston. Ele tomou o ônibus nº 66, que fez o trajeto até lá pela paisagem cinza de fevereiro. Quando chegou ao Wilson Hall, o baile já havia começado, e ele assistiu ao espetáculo com inveja e admiração. A versão oficial, por assim dizer, do encontro é que depois da apresentação George foi submetido por John e pelo resto da banda a um teste no apertado camarim a que tinham direito, mas isso é muito pouco provável. "Charlie McBain não permitiria isso", diz Colin Hanton sobre o exigente empregador. "Sempre havia bandas com seis a oito integrantes no palco, e ele não permitia que estranhos sequer se aproximassem dos camarins."

O que se sabe ao certo é que um mês depois, em 12 de março, George Harrison riscou a faísca que acabaria por colocá-lo em órbita. A pedido de Paul, ele marcou um encontro com a banda na entrada de uma casa de espetáculos clandestina que seria inaugurada em um porão junto ao West Oakhill Park, não muito distante do centro da cidade. The Morgue, como o lugar era apropriadamente chamado, era obra de um adolescente com incrível aptidão teatral chamado Alan Caldwell, que logo mudaria o nome para Rory Storm. Caldwell arrumou dinheiro suficiente para alugar o porão de uma casa vitoriana decrépita, cuja dona era a mãe de uma amiga, Marjorie Thompson. "O lugar era quase assustador", lembra Colin Hanton. "Dois quartos escuros como breu unidos por um longo corredor, com apenas uma lâmpada no fundo." Esqueletos ultravioleta pintados nas paredes eram a única concessão à decoração, e um ventilador fornecia ar suficiente para que ninguém desmaiasse ali dentro.

Era preciso ter ao menos 15 anos para entrar, e a casa exigia a consumação mínima de uma garrafa de suco de laranja ou de coca-cola, o que basicamente cobria as despesas.

George conhecia a irmã de Caldwel, Iris, de 13 anos, uma das garotas mais bonitas de Liverpool. Duas semanas depois, após uma provocação cruel de Caldwell, que anunciou ao microfone que a irmã tábua-de-passar-roupa colocava duas meias no sutiã para fazer de conta que tinha seios, George seguiu a desconsolada Iris na rua, e os dois trocaram o primeiro beijo de sua vida. Iris estava a postos na chapelaria da casa naquela noite, e acenou tímida quando George chegou com o violão surrado debaixo do braço.

A sala da frente estava completamente escura. A única forma de saber que Caldwell estava se apresentando era pelo som do seu Hofner Senator em um canto distante. George precisou de algum tempo até encontrar os Quarry Men, que, acompanhados por Nigel, estavam reunidos ao lado da porta que dava para o quarto escuro, já ocupado por um bom número de pessoas. Paul fez as apresentações e ficou na dele, observando o desenrolar dos acontecimentos. Os outros rapazes trataram o recém-chegado com indiferença a princípio, principalmente John Lennon, que parecia ignorar George. "Ele era um *teddy boy* franzino", diz Hanton, "parecia ser apenas um colegial sem muita coisa a dizer." Por fim Paul conduziu todos ao quarto escuro, onde ficou acertado que George tocaria.

Sem maiores rodeios, George atacou com "Guitar Boogie Shuffle", tema característico do virtuose inglês Burt Weedon, que decorara nota por nota depois de escutar exaustivamente o disco. "Nós ficamos muito impressionados", lembra Eric Griffiths, para quem tocar algo parecido era inconcebível. Era uma música complicada, que exigia muito da mão esquerda, e George a tocou "sem hesitação", com entusiasmo, como um veterano. "Eu não podia acreditar", lembra Colin Hanton. "Ele era brilhante – melhor do que qualquer um de nós –, e eu não tive o menor pudor de convidá-lo a ficar com a gente por ali."

Talvez Hanton não tivesse, mas John tinha esse pudor. E não queria um colegial andando com eles, e disse isso a Paul. Mas Paul não era de se conformar facilmente, e planejou outro encontro "casual" entre John e George, no improvável andar superior de um ônibus de dois andares. Mais uma vez, George estava com o violão a tiracolo, e dessa vez lançou mão, com certo nervosismo, de um arranjo criativo de "Raunchy". Com ares de político matreiro, Paul teve certeza de que tinha ganhado a parada.

No entanto, George era "demais" para John, com ou sem "Raunchy". E John admitiu isso: "George era novo demais... [Ele] parecia ainda mais novo do que Paul, e Paul parecia ter dez anos, com aquele rosto de bebê". Não era aquela a imagem que John pensava em projetar do conjunto. Mas George era, sem dúvida, o melhor músico disponível que John conhecia, e isso tornava Harrison quase irresistível. John trabalhara arduamente para encontrar músicos que tivessem conteúdo. O conjunto era a parte de sua vida à qual dedicava

maior energia, e ele estava pronto a fazer o que fosse necessário para atingir seus objetivos. Ele conseguira o raríssimo baterista, dispensara o melhor amigo sem talento e recrutara Paul McCartney, abrindo mão de boa parte da atenção que atraíra até então para si próprio. George Harrison era, portanto, quase magnético.

Quanto a George, ele se sentia renascer. Como vinha se dedicando exaustivamente à música sem nenhum retorno prático, nenhuma oportunidade para mostrar do que era capaz, aquela era a possibilidade de trabalhar com músicos dedicados que compartilhavam seus interesses. Ter passado a andar na companhia de seu mentor na escola havia sido uma bênção, e agora, ainda por cima, um sujeito como John Lennon – era quase bom demais para acreditar. Posteriormente, George declarou a respeito de John que "de início não sabia o que achar dele; eu achei que ele era legal". Mas Arthur Kelly discorda. "George idolatrou John desde o começo. Todos o idolatrávamos. Ele era um daqueles caras de quem a gente não consegue desviar a atenção. Ele tinha um misto de tudo: senso de humor, atitude, o jeito de se vestir. Atraía as pessoas mesmo que ficasse quieto e calado." Juntos, John e Paul eram puro magnetismo; eles tinham tudo o que George queria. Segundo Kelly: "Quando conheceu Paul e John, ele encontrou as peças que faltavam".

◆◆◆

No entanto, nem todos do conjunto se sentiam satisfeitos com a nova formação. Eles sabiam que John tinha em mente uma linha de frente com três violões, e essa formação daria todo o destaque das apresentações ao trio que se sobressaísse em termos de habilidade. Isso ficou nítido para Eric Griffiths no primeiro ensaio do qual George participou. Sensível e quieto, "foi difícil" para Griff a princípio encarar a nova situação. Depois ele chamou Colin Hanton para um canto e expôs seu descontentamento. Hanton, por sua vez, também percebera o que o futuro lhes reservava. "Disse para ele não ficar mal com aquilo; eu também sabia que meus dias estavam contados", lembra Hanton. "John e Paul estavam levando o conjunto a sério. Era só questão de tempo até definirem que o baterista não estava à altura."

Por fim, John e Paul provocaram o desenlace. Num sábado à tarde eles convocaram, em cima da hora, um ensaio na casa de Paul; a reunião foi marcada pela ausência de Griff. Eles simplesmente não o convidaram. "Foi uma situação difícil", admite Hanton. Quarenta anos depois, seu rosto ainda fica corado ao lembrar aquela desfeita. E a história não ficou por aí. Por coincidência, Griff ligou para a casa de Paul enquanto os Quarry Men estavam em ação. "E eles me convocaram para administrar a situação", lembra Hanton. "John e Paul se recusaram a assumir o que estavam fazendo."

Os dois ficaram na sala "dedilhando os violões", alheios à confusão, enquanto Hanton atendia Griffiths ao telefone.

Em vez de se confrontar com os dois, Griff saiu honradamente de cena. Ele já tinha saboreado a sua dose de *show business*, e provara o bastante de uma amizade fendida pela ambição. E, como para ele a situação estava mais do que clara, Griff teve o discernimento de saber a hora de colocar a viola no saco.

Destino semelhante teria tido Len Garry, se não houvesse contraído meningite tuberculosa. Confinado em uma enfermaria do Fazakerley Hospital por sete meses, ele simplesmente se afastou dos outros – de sua vista e de sua mente.

Normalmente, quando perde integrantes, uma banda se comporta como um trem desgovernado. Mas com os Quarry Men ocorreu o contrário. O grupo, concentrado nos seus principais músicos, ficou muito mais coeso. Onde antes pecavam por falta de visão – um jeito de tocar que desse vida às suas interpretações –, havia agora um incontrolável senso de criatividade. Fragmentos de desempenhos individuais se encaixaram com perfeição. Os ensaios se transformaram em encontros mais práticos. Os três futuros beatles passavam horas lapidando as arestas dos arranjos brutos que tocavam antes, com a contribuição de todos, para que as músicas ganhassem energia e vibração. Para alguém que vivenciou o momento, "era como se tivessem decifrado um código". Os três músicos dedicados conseguiram purificar o som até então impreciso da banda e lhe dar brilho. Velhas canções que prometiam possibilidades evoluíram espontaneamente, com outra exuberância e ressonância renovada.

Os Quarry Men agora vibravam com as novas perspectivas. John, Paul, George – e Colin. Eles estavam quase lá.

Capítulo 7 | **Uma boa atração secundária**

[I]

Durante quase um ano antes de George Harrison se juntar aos Quarry Men, o conjunto tocou, em geral, apenas em salas de estar e quintais. Embora os salões de baile com freqüência contratassem bandas para atender a enorme demanda que havia por música ao vivo, mostraram pouquíssimo interesse em chamar os rapazes.

O desprezo vinha de uma reação convencional, que estava além do fato de eles terem ou não talento. Apesar de o skiffle ter perdido espaço para o rock'n'roll, Liverpool ainda sofria influências do teatro de variedades, e, para os promotores de espetáculos da velha guarda que dominavam o cenário musical, as qualidades dos antigos espetáculos não poderiam ser deixadas de lado. O problema não era aquela música maluca e absurda, *isso* eles podiam suportar; porém, o desrespeito pelo passado, *jamais*. Eles esperavam, na área do *showbiz*, encontrar o bom e velho profissionalismo que abrilhantara os palcos durante sessenta anos, e não iriam tolerar nenhuma forma de desrespeito. Esse tipo de pensamento ia contra a estética do rock'n'roll, é claro, pois o bom da música nova estava justamente em zombar rudemente da tradição. Talvez o crítico de rock Lester Bangs tenha sido quem melhor definiu o novo estilo musical quando disse que o rock não era "nada além de um brinquedo da [fábrica americana] Wham-O para, durante o maternal, se bater com força até dizer chega". O rock mexeu com todo o frágil negócio do *showbiz* de tal maneira que os veteranos que o idolatravam sentiram-se ofendidos. Em Liverpool, a rede de empresários de espetáculos – Brian Kelly, Charlie McBain, Vic Anton, Bill Marsden, Ralph Webster, Doug Martin, entre outros – aceitou deixar de lado a música mais tradicional, mas apenas dentro de certas condições, ou seja, os grupos de música do novo ritmo contratados precisavam conservar um certo decoro difícil de manter – para *eles*.

Os Quarry Men não se enquadravam nessas condições.

"John se recusava a se comportar como um macaco treinado", confessa Nigel Walley. "Ele poderia levar uma apresentação a sério, aparecer na hora, estar pronto para tocar, mas

não tinha o que se podia chamar de comportamento apropriado." John não se submetia aos empresários que insistiam em que a banda fizesse uma exibição exageradamente sentimental e costumava ignorar os pedidos para "baixar o volume".

No entanto, havia muitos outros grupos dispostos a tocar segundo as regras. Os mesmos nomes afloravam onde quer que Nigel tentasse marcar uma apresentação. O grupo Swinging Bluegenes uniu o jazz ao blues tradicional e os transformou numa mistura suave e homogênea, embora inocente, que foi aceita com relativa facilidade. A banda Mars Bars era liderada por um jovem típico de Liverpool chamado Gerry Marsden, cujo tipo brilhante e cheio de vontade de agradar lembrava aos espectadores uma marionete dócil; seu espetáculo reunia toda a força do público do *pub*, que cantava com ele. Um pouco mais radicais, mas não menos provincianos, os James Boys, assim como Kingsize Taylor and The Dominoes logo depois, tornaram-se a banda oficial do St. Luke's Hall, no subúrbio de Crosby. Eddie Miles, talvez o melhor guitarrista de Liverpool, lançou a banda Eddie Clayton and The Clayton Squares (juntamente com seu vizinho, o adolescente Richard Starkey) num espetáculo modesto de estilo "interiorano". Cass and The Cassanovas apareciam sempre no Corinthian, um bar freqüentado por estudantes onde Brian Casser, "um artista com atitude e talento", de aspecto doce e sorridente, tocava um repertório tão comedido que seu baterista era obrigado a usar vassourinhas em vez de baquetas. E os Al Caldwell's Raging Texans, pouco convincentes como adolescentes rebeldes, arruinaram o mesmo tipo de desempenho que os tornara conhecidos um ano antes como Rory Storm and The Hurricanes. Esses grupos, que se tornaram a vanguarda do fenômeno Merseybeat* juntamente com os Two Jays, os Hi Tones e meia dúzia de outros conjuntos *beat*, evoluíram com mais rapidez, agitaram o público de maneira respeitosa e seguiram as regras impostas pelos empresários.

Frustrados com o lento progresso da banda, John e Paul concentraram-se em ensaiar durante todo o tempo livre que tinham – e descobriram algo muito importante. Paul mencionou casualmente o fato de que tinha composto várias músicas e tocou para o amigo sua mais recente composição, "I Lost My Little Girl". A música é uma balada romântica e dolorosamente simplista, criada sob o ponto de vista de um garoto inexperiente de 14 anos; no entanto, John ficou, segundo Pete Shotton, "pasmo".** É difícil imaginar que John nunca tivesse pensado em compor até então, embora ele talvez tivesse suposto que o esforço necessário para isso estivesse além de sua capacidade, ou quem sabe nunca houvesse tentado fazê-lo. Poucos adolescentes ingleses tinham tentado tal façanha. De qualquer modo, a re-

---

* *Movimento originado em Liverpool que misturava rock, skiffle e R&B (rhythm and blues). (N. do T.)*

** A música foi escrita em 1956, pouco depois da morte da mãe de Paul McCartney, embora ele não tenha deixado clara a relação entre os dois acontecimentos.

velação de Paul estabeleceu a tendência vigente até hoje e talvez seja o acontecimento mais importante da história musical moderna.

Poucos anos depois, pessoas que excursionaram com os Beatles contavam inúmeras histórias de Paul e John a batucar músicas num ônibus lotado, num avião ou numa perua durante a correria caótica entre os bastidores das apresentações – eles podiam compor em qualquer lugar e aparentemente não se sentiam constrangidos em fazê-lo –, mas a fórmula tinha dado certo e eles continuaram a trabalhar exaustivamente nela.

Na primavera de 1958, John e Paul exorcizaram a música que ouviam – e compartilhavam – em sua cabeça. O que ocorreu foi uma explosão de energia pura e inconsciente; apesar de todo o esforço posterior para perpetuá-la, não havia mais pressa. John explicou maliciosamente: "Não se pode estar tão faminto duas vezes". Eles tinham todas as ferramentas nas mãos: ingenuidade, entusiasmo, desejo, oportunidade. Não havia falta de imaginação ou de energia entre eles; se lhes faltava algo era técnica, as habilidades musicais que viriam a marcar seu trabalho mais tarde e que foram necessárias para dar um toque complexo, não convencional, e até intelectual, às suas canções. O talento dos rapazes era tão natural, tão verdadeiro e cinético que se desenvolvia como um discurso infantil. Talvez eles mesmos não o compreendessem.

◆◆◆

Naquela primavera John e Paul mergulharam na produção de material novo, experimentando novas harmonias e colocando uma série impressionante de estilos vocais a serviço de seu talento natural. A maior parte do tratamento dado às músicas foi copiada fielmente dos discos americanos, até a última nota. Mais tarde, John encorajou os fãs a ficarem longe de muletas como essa, alertando-os: "Não imitem o professor de natação, aprendam a nadar". Porém, naquele período, a imitação prevaleceu, enquanto eles mudavam de uma influência para outra, procurando por uma identidade própria.

No início houve quase uma obsessão pelos Everly Brothers, que os rapazes adotaram como "ídolos". Eles mudavam de um sucesso da dupla para outro: "Cathy's Clown", "Bye Bye Love", "Wake Up Little Susie", "All I Have to Do Is Dream", "So How Come (No One Loves Me)", incluindo, como afirmou Paul, "até algumas músicas de lado B como 'So Sad (to Watch Good Love Go Bad)'". A voz de cada um dos dois era perfeita para fazer a imitação: "Eu era o Phil e o John, o Don", explicou, lembrando os arroubos de fantasia quando interpretavam aquelas músicas com uma emoção exagerada, tentando imitar ao máximo as harmonias suaves dos irmãos.

Com o tempo eles se voltaram para o cantor Buddy Holly, cuja cadência tinha um som metálico anasalado, apesar de usar vocais duplicados, similares ao que os rapazes faziam.

Depois de ter deixado os Quarry Men, Griff alistara-se na marinha mercantil, embarcando imediatamente para portos na América do Sul e Canadá. "Foi lá que peguei os discos de Buddy Holly", conta Griffiths. "Eu os trouxe para Liverpool (junto com 'Roll Over Beethoven', 'Rock and Roll Music' e 'Sweet Little Sixteen', de Chuck Berry), e John e Paul os compravam de mim ou fazíamos trocas." Eles não se aprofundaram muito na nova atração. Buddy Holly tinha tudo o que queriam, tudo o que estavam batalhando para criar do ponto de vista musical: canções melódicas, som nítido e claro, ritmo impecável, *riffs* inesquecíveis e um apelo colossal. Sua imagem continha o romantismo sonhador de uma história bem-sucedida em uma cidade pequena. Com apenas 22 anos, tinha o aspecto de um homem comum, com óculos de aros grossos fora de moda, os modos desajeitados que não combinavam com o estrelato que era uma das marcas do rock'n'roll. Quando cantava, o tom claro e alto, levemente anasalado, com uma pitada do Deep South dos Estados Unidos, trazia uma mensagem que se impunha. Uma música, em particular – "Listen to Me" –, revelou-se um enorme desafio para eles. "Ficamos sentados durante uma tarde inteira tentando decifrar a letra", lembra Arthur Kelly. "Nenhum de nós conseguiu compreender a frase 'I will love you tenderly' ['Vou amar você afetuosamente'], porque [Holly] a exprimia de um modo desajeitado. Isso deixou John louco da vida: 'Que é isso? Que é isso?' Ele repassou cada rima possível, combinando-a com o verso anterior, até encontrar a palavra certa." Por fim, após reunir tudo, eles trabalharam num arranjo simples e elegante que combinasse com o repertório vibrante de Holly.

Ainda mais importante para os rapazes foi o fato de descobrirem que Holly compunha suas canções. "Hoje em dia supõe-se que as pessoas componham as próprias músicas", relembrou Paul, "mas ninguém costumava fazer isso naquela época." Isso mostra bem o caráter extravagante da experiência da qual, até aquele momento, eles apenas haviam se aproximado com certo receio. Buddy Holly deu-lhes a permissão – e a coragem. Ele era o próprio rock'n'roll. Para John e Paul, aquilo os atingiu como uma explosão. "John e eu começamos a compor graças a Buddy Holly", concluiu Paul.

[II]

Em março de 1958 eles passaram a produzir músicas numa velocidade extraordinária. A sala de Paul, que ficava convenientemente vazia durante a semana, recebia um grupo nem sempre fixo de rapazes preguiçosos que cabulavam aula para tocar juntos. As janelas ficavam cobertas do gelo invernal, que se condensava com o calor do corpo dos meninos; a sala, revestida de papel de parede, era pequena demais para o número de presentes, e vivia mergulhada numa cortina púrpura de fumaça de cigarro. Os violões descansavam na

mesa de café, e em cima dela misturavam-se embalagens de sanduíches e xícaras, dando a impressão de que o lugar fora depredado. Dentro desse quadro encontravam-se John e Paul, arqueados frente a frente no sofá – "tocando um na cara do outro", como John descreveu várias vezes –, esquadrinhando os papéis e anotações misturados sobre a almofada que ficava entre eles. "Mantínhamos o gravador ligado a maior parte do tempo, tocando os últimos sucessos americanos." Eles começavam rabiscando o título: "Composição original de Lennon-McCartney", no início de uma página branca com linhas azuis, e depois iam anotando "qualquer sugestão que aparecesse": palavras, imagens ou fragmentos de letras que correspondessem às variadas melodias que saltavam para trás e para a frente como uma bola de praia, até encontrarem uma solução. Aos poucos surgia um verso, depois outro; os versos juntavam-se a um refrão, com frases que tinham sido rejeitadas e que eram apagadas ou trabalhadas novamente, e substituíam anotações feitas nas margens para adequá-las a determinada métrica. Tratava-se de um processo indefinido e imprevisível, sem nenhuma sofisticação – não havia nenhum método específico, além do estudo de outras músicas –, apenas uma noção geral sobre o lugar aonde algo devia ser conduzido a um termo. A sorte também ajudou bastante. Até então, eles observavam o resultado superficialmente, como uma madeira que flutua rumo à praia. Como John lembrou: "Estávamos apenas compondo músicas *à la* Everly Brothers, *à la* Buddy Holly, músicas pop sem nenhuma intenção que não fosse fazer um som". Escrever um caderno com as letras das músicas foi seu primeiro objetivo, algo inteligente e memorável. "Não nos importávamos com as letras, uma vez que tínhamos apenas alguns temas vagos como 'Ela ama você, ele a ama e eles se amam'."

Desde o começo, John se deu muito bem fazendo o mesmo que Paul já havia experimentado antes. Nitidamente, ele não precisava se esforçar muito para escrever as letras das músicas; tinha um dom natural para isso, um talento para virar a frase do avesso até que ela "gritasse". "Foi muito bom", recordou-se Paul, "pois, em vez de procurar por uma canção dentro da minha cabeça, eu podia ver John tocando – era como se ele segurasse um espelho diante do que eu estava fazendo."

Porém, como em toda produção científica, eles não receberam logo a recompensa. Seus primeiros trabalhos conjuntos – "Too Bad About Sorrows" e "Just Fun" – não tinham muita força. Com rimas pobres como "lazy moon/June" ["lua preguiçosa/junho"], não havia como salvar as duas canções. A música "In Spite of All the Dangers", que recebeu um tratamento de *doo-wop** meloso e foi a primeira gravada por eles (embora só tenha sido lançada em 1996), e "Like Dreamers Do", outra música que não deu certo e que no fim ganhou

---

* *Estilo de música popular nos Estados Unidos nos anos 1950, caracterizado por vocais harmônicos (geralmente à capela) e pelo uso restrito de instrumentos musicais. (N. do T.)*

uma versão *cover**, foram deixadas de lado por falta de pique. As primeiras composições que se mostraram promissoras foram "One After 909" e "I Call Your Name", esta escrita em abril, enquanto a dupla estava "acampada" no quarto de John.

"One After 909" é tão simples e direta como qualquer outra música composta por ele, e resistiu surpreendentemente ao tempo por ser concisa. Baseada em uma progressão de três acordes comuns, deve muito aos sucessos anteriores de Chuck Berry, especialmente "Maybelline", com uma boa levada de R&B, o baixo pontuando a harmonia e uma série de notas country nas passagens. A letra é permeada por um mal-estar emocionado, cheia das frustrações e confusões adolescentes que um rapaz experimenta quando tenta namorar uma garota. Porém, diferente da clássica história em que o garoto conhece a menina e depois a conquista, esta está fadada ao fracasso desde o início. Ele sabe em que trem ela está viajando – a garota lhe diz "o próximo depois do 909" –, mas isso é inútil. Quando chega à estação para encontrá-la, percebe que até esse número está errado. A música tinha todo o potencial para ser um lamento de autopiedade, mas, em vez de se desenvolver como uma queixa apaixonada, eis que surge uma amargura inesperada – "Move over once, move over twice / C'mon, baby, dont't be cold as ice" [Mexa-se uma vez, mexa-se duas vezes / Vamos, garota, não seja fria como gelo]" – um vislumbre do que viria a ser a sutileza da narrativa de John e Paul.

"I Call Your Name" mostrou-se mais eficaz em cada trecho, já com algo da inquietação e do brilho que apareceram nas canções posteriores. Do ponto de vista poético é uma música insignificante, com não mais de um verso expresso no refrão, porém é repleta de paixão. Diferentemente de "909", o sujeito sofre como conseqüência do final de um relacionamento, principalmente à noite, quando se sente mais vulnerável, chama por sua namorada – e ela não está lá. Ele não consegue dormir de modo nenhum; desesperado pelo final do relacionamento, sente que não pode "seguir adiante". Imagens ressoam com desespero: "Don't you know I can't take it [Você não percebe que não posso agüentar isso]" torna-se mais harmônico em "I'm not gonna may-yay-yake it, I'm not that kind of man [Eu não vou conseguir, não sou esse tipo de homem]". As rimas talvez se decomponham de um modo um tanto comum, mas a execução é extraordinária.

No final do ano escolar, eles já haviam anotado um número considerável de músicas inéditas naquele caderninho surrado. Além da produção anterior de Lennon e McCartney, havia trechos e fragmentos das músicas "I'll Follow the Sun" (lançada no disco *Beatles for Sale*, cujo equivalente mais próximo nos Estados Unidos é *Beatles '65*), "Years Roll Along" e "Love Me Do", em cuja estrutura Paul já vinha trabalhando meses antes e que aguardava os retoques finais de John. Agora eles tinham algo entre quinze e vinte músicas ao todo, "a

---

* Gravada por uma banda de Birmingham, The Applejacks, em 1964.

maioria escrita em duas ou três horas", explicou Paul, revelando o processo utilizado pelos rapazes durante quase toda a sua parceria. "Esse era o tempo que destinávamos a esse trabalho, e, na verdade, dificilmente levávamos mais do que isso para compor uma música." Sempre que encontravam um obstáculo – quando se esqueciam de uma frase, de uma passagem ou de uma mudança difícil de acorde –, em vez de desistir ou de dedicar-se a ele mais tarde, esforçavam-se para resolver o problema na hora, ou pelo menos até enxergar uma luz no fim do túnel. Quase sempre trabalhavam na música até precisarem de uma opinião alheia, por isso convidavam os amigos para vê-los enquanto compunham. "Sempre foi um exercício interessante tocar [uma nova música] para as pessoas", comentou Paul. "Tentávamos colocá-la à prova diante dos amigos."

Barbara Baker, George Harrison, Nigel Walley e vários outros colegas do curso de artes que John freqüentava formavam o público das pequenas "apresentações" habituais de Lennon e McCartney. Estirados nos móveis da casa da Forthlin Road enquanto John e Paul compunham, eles interrompiam o que estivessem fazendo para ouvir o último trabalho em andamento da dupla. "Conseguíamos um bom ritmo nos violões, e provavelmente já cantávamos a duas vozes", recordou Paul numa biografia. "Para aqueles que nunca tinham visto ninguém compondo, talvez fôssemos uma pequena atração bastante interessante."

Com John e Paul estimulados por essa reação favorável, nada podia impedi-los de aperfeiçoar sua arte. A escola mostrou-se um obstáculo incômodo, as tardes roubadas casualmente às aulas não os satisfaziam e havia pouco tempo para dar os retoques finais a alguma coisa antes de Jim voltar do trabalho para casa. Acima de tudo, os finais de semana eram reservados para a banda. Não é de espantar que precisassem tanto de tempo para compor quanto da companhia um do outro. "Algo especial estava surgindo entre eles", afirma Colin Hanton, "algo que ia além da amizade como a entendíamos. Era como se eles encontrassem energia um no outro."

Ou era apenas uma questão de consolo. O destino dos dois parecia ligado de uma maneira estranha. Cada um representava o contraste perfeito para o desamor que o outro sentia. Para Paul, que tinha perdido a mãe doente, e para John, cuja vida em casa era repleta de tumulto emocional, o relacionamento de ambos criou uma espécie de realidade alternativa, livre dessas tensões. Obviamente existia uma certa competição entre eles, porém isso pesava muito pouco diante do compromisso que tinham assumido. E esse compromisso, descobriram eles, gerara uma criatividade vigorosa. Como se não fosse o bastante, naquela primavera eles estabeleceram uma mesma linguagem para falar sobre música e sonhar com o futuro, o que lhes deu algo em comum. Mais do que isso, entretanto, ambos deixaram que os violões falassem por eles. Não importa como se interprete isto, essa era a maneira como John Lennon e Paul McCartney se comunicavam melhor.

◆◆◆

Para ter mais tempo juntos, Paul e George começaram a passar a hora do almoço com John, na cantina de sua escola, o Liverpool College of Art, que ficava próxima ao Liverpool Institute, onde os dois primeiros estudavam. Mas isso foi mais difícil do que parece. Em primeiro lugar, os alunos do instituto eram proibidos de abandonar a escola durante o horário letivo (uma dificuldade pequena, entretanto, para quem matar aula fazia parte da rotina). Durante dois anos eles conseguiram se "esconder" numa lanchonete que vendia peixe e batatas fritas na Huskisson Street sem nenhum problema; portanto, um passeio pela escola de artes parecia oferecer pouco perigo. Antes de mais nada, precisavam resolver um problema de imagem. A última coisa que Paul e George queriam era parecer crianças diante de seu mentor. Eles ansiavam pela amizade de John e, em última instância, por seu respeito. Apesar disso, andar em direção àquele prédio do outro lado do pátio era uma experiência humilhante, já que estavam vestindo o uniforme da escola secundária, que era facilmente identificável e contrastava com a camiseta preta e os *jeans* de John. Eles arrancaram a gravata e o distintivo da escola do paletó; entretanto, não havia nenhuma maneira de disfarçar o uniforme a não ser abotoando a japona até o pescoço – o que fizeram no início, numa tentativa desesperada de parecer diferentes, até perceberem que isso apenas servia para chamar ainda mais a atenção para eles. E não podiam fazer nada para disfarçar o fato de serem adolescentes. A maioria dos estudantes já tinha feito 18 anos e, para eles, Paul e George pareciam "garotinhos adoráveis" em visita ao irmão mais velho.

Pode-se dizer que John não se deixava enganar pelas aparências. Todos os dias ele encontrava os amigos na entrada do prédio, e desciam juntos um longo lanço da escada feita de ferro e estuque até a cantina lotada, onde havia um pequeno palco reservado exclusivamente para o desfile anual dos estilistas da faculdade. Lá, conversavam e comiam feijão cozido com torradas acompanhadas de chá. A cantina era barulhenta, mas "lá se podia fumar", explica um colega de classe que de vez em quando se juntava ao grupo. Assim que todos se acalmavam, John "sacava um maço de cigarros" e distraía Paul e George com "histórias sobre as garotas da faculdade com quem ele transava", histórias tão convincentes e contadas com tanta veracidade quanto as de uma cartomante. Por fim a atenção dos rapazes se voltava para "uma pintora mais velha, sublime e muito talentosa" chamada Johnnie Crosby, que se inspirava em Brigitte Bardot para compor sua aparência: ela vestia malhas justas, coladas ao corpo, e tinha um "cabelo loiro-mel maravilhoso armado num coque". Johnnie sempre se sentava sozinha, do outro lado do palco, durante a hora do almoço, com as longas pernas cruzadas de maneira provocante em homenagem aos rapazes que estavam "voltejando em redor e babando por ela".

Uma boa atração secundária

"Ei, John? Você já transou com ela?", perguntavam todos ao mesmo tempo, numa excitação esbaforida. E John respondia brusca e taciturnamente: "Não!", para depois corrigir-se: "*Ainda* não".

John não tinha como saber que, ao gabar-se de suas relações sexuais fortuitas, chocava outros colegas de classe. Tudo o que via ao seu redor eram estudantes amigos, vivendo suas fantasias boêmias; ele apenas presumiu que estas incluíssem a realização sexual. E, apesar de toda aquela intrepidez independente, a turma de artes permanecia assustadoramente inexperiente. "Um estudante fazer sexo não era algo socialmente aceitável", conta Ann Mason, que resistiu às crescentes investidas de Geoff Mohammed com combativa rebeldia. "Não era fácil conseguir acesso aos métodos contraceptivos; era impossível obtê-los sem uma espécie de permissão do vigário dizendo que a pessoa iria se casar em três semanas, e mesmo assim ela precisaria de credenciais que provassem que era digna de planejar uma família. Na verdade, eu não conhecia ninguém na faculdade que fizesse sexo casual, a não ser os professores... e John Lennon."

Na realidade, Barb Baker resistiu às constantes aproximações de John por quase um ano. Ela tinha "muito medo de ficar grávida" ao render-se à luxúria e disse que "o mais longe que fomos foi trocar beijos e carícias". Ainda assim, eles se provocavam com uma imprudência exasperadora, agarrando-se e acariciando-se, até que dormir juntos pareceu a única alternativa. Suplicando, calculista, John jurou-lhe amor eterno, "pedindo-a em casamento quase todas as noites". A relação entre eles se tornou tão intensa que "ficar grávida [...] não era mais um impedimento", afirmou ela, e então, na primavera de 1958, ambos "tiveram sua primeira experiência sexual".*

A façanha romântica de Barb e John, juntamente com a enorme criatividade do grupo, transformou aquelas horas do almoço em conversas intensas e muito precipitadas. Na cantina, Paul e George juntavam-se a John, cabeça contra cabeça, e falavam sobre música e sexo enquanto outros estudantes enfileirados passavam por eles. Graças ao desligamento de George em relação à escola, cabia a Paul ficar de olho no relógio para que não perdessem o sinal da aula da 1 hora. A maioria das vezes chegavam ao instituto apenas alguns segundos antes do horário. Em outras, entretanto, quando se envolviam numa conversa mais interessante, abriam mão das aulas do período da tarde com uma indiferença que beirava a insolência.

Perto do fim do semestre, Paul e George passaram a levar os violões com eles. O instituto tinha como prática de longa data permitir aos estudantes que fizessem outras atividades dentro da classe enquanto os professores davam notas para os trabalhos e provas finais.

---

* Apesar de Barb não acreditar nisso, John contou aos amigos que iniciou a vida sexual com uma prima, aos 15 anos.

Os rapazes se agrupavam nas carteiras e trabalhavam juntos em moldes, alguns desenhavam, outros liam. Agitados por aquele raro afrouxamento das regras, os estudantes sentiram uma ânsia incontrolável de ver quão longe podiam ir. Tendo chegado além dos limites com extrema petulância e durante tanto tempo, Paul e George enfrentaram o desafio com disposição.

No final de certa manhã de maio, os alunos ouviram "o barulho de uma guitarra elétrica... um som metálico saindo da sala de música". Esse foi um fato extraordinário, considerando que o ensino de música no instituto era teórico, limitado ao aprendizado da partitura e sua análise. Qualquer outro tipo de experiência musical consistia em algo sem importância, como tilintar de leve triângulos distribuídos aos alunos para exemplificar explicações sobre o ritmo, o que acabava com qualquer animação. E, ainda mais, o professor de música nunca havia permitido uma exibição do gênero, por ser "um legítimo suíno", um homem que era conhecido por "castigar rapazes acusados de tê-lo olhado de maneira insolente".

E, apesar disso, o som renegado persistia, alto e claro.

Colin Manley e Don Andrew lembram-se de que estavam numa classe do primeiro andar quando a música começou. Esses dois vibrantes guitarristas, que tocavam skiffle no Cavern com a banda Remo Four, saltaram das carteiras para tentar ir atrás da "caça", ou seja, do som. "Foi fantástico", lembra com melancolia Manley. "Uma sucessão de sons tristes, instrumentais, nos fez correr escada acima e abaixo, tentando localizar de onde vinham." Quando chegaram ao terceiro andar, o mistério havia sido parcialmente resolvido. Os estudantes estavam apinhados na sala de música, espalhando-se pelo corredor lotado. "Não conseguíamos sequer chegar perto da porta", enfatiza Andrew; assim, ele e Manley ficaram na ponta dos pés, espreitando.

Eles se assustaram ao ver George Harrison, que consideravam "o rapaz que sempre chegava à escola em cima da hora", chamando a atenção. Ele estava empoleirado num banco em frente à lousa com sua guitarra Hofner nova, que a mãe havia lhe dado após muita insistência, tocando um refrão em um estilo direto e incisivo. George passou a tocar "Raunchy", que se tornou sua marca, e depois juntou-se a Paul numa série de músicas de rock'n'roll. "Eles tocaram algumas músicas de Little Richard, de Carl Perkins, e talvez duas de Chuck Berry", lembra Andrew. Por fim, um bedel apareceu para afastar a multidão, porém o estrago já havia sido feito. O rock'n'roll tinha invadido os corredores do consagrado Liverpool Institute pela primeira vez na história.

"Eles começaram a tocar na cantina da escola", lembra Bill Harry, "trabalhando em novas músicas ou tocando o que pediam." Em geral, uma pequena multidão se juntava para ouvi-los. Apesar de ainda não serem artistas refinados, havia algo de atraente neles, principalmente em relação à voz. Helen Anderson, em especial, sentiu-se tocada pelo talento dos rapazes. "Mesmo sem nenhum acompanhamento consistente, eram maravilhosos", conclui. "Eles faziam harmonias vocais muito bonitas juntos."

◆◆◆

Contudo, de vez em quando John precisava de espaço para respirar. Paul e George eram bons amigos, mas, para ele, ainda eram crianças que freqüentavam o segundo grau. Quando o tempo esquentava, John organizava passeios à praia de New Brighton com colegas de classe da mesma idade. Segundo Helen Anderson, "nós levávamos sanduíches e uma garrafa de limonada. Nenhum de nós tinha roupa de banho, apenas tirávamos a malha dos ombros e relaxávamos na praia". Como sempre, John era o responsável pela diversão. Ele tocava violão, em geral acompanhado de Stuart Sutcliffe, que estava aprendendo um pouco de rock'n'roll. "Se as coisas andavam mal na escola", comenta Anderson, "eu o incitava a fazer graça: 'Ei, vamos lá, faça a gente rir um pouco', até ele inventar letras novas para músicas populares e começar a fazer palhaçada."

"Gosto de Nova York e dos judeus, e você?*", cantava John, imitando a voz de Al Jolson. "Segurando rabinos no cinema, quando todas as luzes estão apagadas..."

Os outros estudantes "riam até cair" dessas paródias "tão distorcidas" de músicas antigas. Aquilo era um alívio para a maioria, considerando o relacionamento tenso que tinham na escola de artes. Artistas dedicados, absolutamente comprometidos com o trabalho acadêmico, eles gostavam de John, mas sentiam-se constrangidos por ele comportar-se sempre como um palhaço e pelas interrupções sem sentido que promovia durante as aulas. "Ele fazia alguns professores parecerem tolos", observa Ann Mason.

John teria sido expulso da escola muito tempo antes, não fosse por Arthur Ballard. Assim como John, ele era um homem terrivelmente atormentado. "A maioria tinha um relacionamento perigoso com ele: quanto mais próxima de Ballard a pessoa se tornava, mais dificuldades encontrava", afirma Helen Anderson, uma de suas talentosas alunas daquele ano. Muito desse comportamento podia ser atribuído ao álcool. Seu bar favorito era o Ye Cracke, que ficava na esquina da escola. Tratava-se de um *pub* caindo aos pedaços, com pequenas áreas onde se bebia, manchadas de marrom por causa do excesso de nicotina. No bar, Ballard atraía a atenção das pessoas numa saleta chamada War Office, embaixo da pintura *The Death of Nelson***, em que Hardy é retratado segurando Nelson nos braços, esquecido das centenas de espectadores aflitos, com a cabeça virada para o lado – a que John Lennon deu o nome de "Who Farted? ['Quem soltou um pum?']". Era lá que Ballard divertia seus discípulos, um

---

* *"I like New York and Jews, how about you?" John fez aqui uma paródia da frase "I like New York in June, how about you?", da música "How About You", de Burton Lane, com letra de Ralph Freed. (N. do E.)*

** *O lorde Nelson foi um grande herói da marinha inglesa, morto durante a batalha de Trafalgar, em 1805, nos braços do capitão Sir Thomas Hardy. (N. do T.)*

grupo de estudantes pequeno, mas bastante sério, cuja perspectiva exigia exercício mental além de arte. Para Ballard, "John tinha uma intensidade impressionante", mas era "totalmente ofuscado por Sutcliffe... e Bill Harry", que eram "muito instruídos" e "ávidos por conhecimento". Então, perto do final do semestre, ocorreu um fato que mudou a relação entre eles, como recordou Ballard: "Encontrei um caderno de desenho no estúdio. Dei uma olhada nele, e vi que era muito divertido – [repleto de] desenhos, de pequenas caricaturas de outros estudantes. Achei-o bastante sarcástico, [e perguntei] 'Quem desenhou isso?'. [Os estudantes] estavam relutantes em me contar. Por fim, disseram: 'Foi John Lennon'. Meu Deus, eu estava absolutamente maravilhado! Ele demonstrou ser muito talentoso".

Estupefato com a descoberta, Ballard sugeriu à direção da escola "que John estudasse artes gráficas; assim ele poderia desenvolver a técnica da ilustração". Esse foi um gesto de extrema gentileza, considerando que John não fazia nenhum esforço para ter bom desempenho. Porém, Roy Sharpe, o diretor da cadeira de artes gráficas, que era "bastante conservador", negou-se a aceitar o pedido sem rodeios, uma recusa que foi acolhida pelo chefe do departamento de ilustração. Nenhum orientador desejava tê-lo sob sua responsabilidade, descartando John por ele exercer uma influência "totalmente destrutiva".

Esse fato apenas corroborou os piores temores que John tinha em relação à escola de artes. Depois de oito meses de aulas nada inspiradoras, ele viu a escola como realmente era: tarefas monótonas, um beco sem saída. No íntimo, ele sempre havia suspeitado disso. Seus respeitáveis colegas jogavam de acordo com as regras; eram escravos do sistema e sairiam dali após o término do curso apenas com o discernimento que lhes era permitido ter. Eram como ovelhas de um rebanho, comuns e sem originalidade, saídos de um mesmo molde. Para John, não eram mais interessantes que um "papel de parede". Além do mais, poucos estudantes tinham talento para deixar sua marca; eles acabariam inevitavelmente como professores, o que era uma sentença de morte para John. "Eu era diferente", declarou ele muito tempo depois, "mas a maior parte do tempo eles estavam tentando me transformar na porra de um dentista ou professor."

"Eles" eram os professores, a fonte de sua grande frustração. Foram "eles", no final das contas, que quase sufocaram sua criatividade, que tentaram colocá-lo numa caixa. "Tudo o que eles tinham eram informações de que eu não precisava", reclamou John, analisando seu flagelo na escola de artes. Pela primeira – e certamente não a última – vez na vida, John sentiu-se vítima de uma conspiração para atá-lo e amordaçá-lo.

Era mais produtivo para ele abandonar tudo aquilo. John talvez tenha suspeitado no início do verão que compor com Paul era a virada decisiva de sua vida. Sem dúvida, isso lhe trouxe a prova suficiente de sua originalidade, deu ao seu grande talento espaço para progredir. No fim de junho, John e Paul decidiram colocá-lo à prova.

Os Quarry Men iam gravar um disco.

Capítulo 8 | O conjunto da escola

[I]

Havia apenas um estúdio de gravação em Liverpool – e não era exatamente um estúdio de gravação.

O "serviço profissional de gravação de fitas e discos" de Percy Phillips fora montado na casa dele – um sobrado de tijolos vermelhos que já vira dias melhores –, espremido entre a cozinha e a sala convertida em loja de equipamentos elétricos. No andar superior, a mulher de Phillips alugava o que chamava de "suíte teatral" para atores da Liverpool Playhouse que, eventualmente, gravavam poemas e monólogos no estúdio. O principal público de Percy, no entanto, eram corais escolares e aspirantes a cantor. Phillips, um sujeito formal e rabugento que acabara de fazer 60 anos, passava horas enfurnado no cubículo abafado e asfixiante, trabalhando como engenheiro de som para os músicos de country and western, estilo que adorava.

George ficou sabendo da existência do estúdio por intermédio do guitarrista de Al Caldwell, Johnny Byrne, que gravara ali uma versão de "Butterfly" em junho de 1957. "Não dá para imaginar quanto ele ficou impressionado", lembra Byrne. "Ele ficou parado olhando a casa e depois se virou para mim com uma cara abobalhada." No dia seguinte, durante o intervalo do almoço, George revelou sua descoberta arrebatadora para John e Paul, e daquele momento em diante fazer uma gravação passou a ser a razão da existência dos três.

Os rapazes devem ter sentido uma expectativa insuportável enquanto percorriam um trecho amplo e bem-pavimentado da Kensington Street a bordo de um bonde barulhento. A gravação seria apenas uma demo sem masterização, mas mesmo assim seria uma gravação. Porém, se algum dos três se sentia intimidado ou inseguro, não o demonstrou.

Como haviam combinado, eles se encontraram na frente do Hippodrome Cinema, onde o ônibus nº 12 depositou John "Duff" Lowe, um colega de Paul que tocava piano num estilo honky-tonk cru e havia sido convidado para participar da gravação. Duff e a banda haviam ensaiado uma versão apimentada de "That'll Be the Day" para a gravação,

mas, enquanto ele cumprimentava os outros, uma discussão acalorada sobre o conteúdo do lado B se desenrolava. Uma chuva torrencial caiu sem aviso, o que precipitou o embarque dos rapazes em um ônibus; quando saíram dele ainda não havia consenso quanto à segunda música.

Eles não estavam preparados para o que encontraram. O "estúdio" era ainda mais primitivo do que esperavam, "um quartinho mínimo com o equipamento básico de gravação* em um canto" e apenas um microfone no centro. Percy Phillips, de acordo com Colin Hanton, "era um senhor malvestido, resmungão e impaciente, que insistiu em receber antes de preparar os equipamentos". Os cinco estavam preparados para arcar com os 3 xelins e 6 *pence* cada, conforme combinado ao telefone. No entanto, enquanto contavam as moedas, Phillips mencionou a despesa adicional que teriam para fazer a transferência da fita para o disco.

O plano era gravar uma faixa básica, e fazer quantas tomadas de som fossem necessárias para produzir uma gravação impecável. Porém, ao fazerem a passagem do som, Phillips explicou que, pelo preço que estavam pagando, não havia como gravar uma fita; eles iriam "direto para o vinil", e isso significava que os erros ficariam eternizados no resultado final. Essa notícia desarmou a banda, que havia ensaiado apenas uma música – a qual, diga-se, ainda não estava perfeita. Apressados, eles afinaram os instrumentos e revisaram o arranjo, remendando os furos mais evidentes da melhor forma, enquanto Phillips se esforçava para achar o volume de gravação certo para a estrondosa bateria de Colin Hanton. Quando afinal chegaram a uma solução – John inteligentemente propôs que Hanton colocasse o cachecol sobre a caixa para abafar a vibração –, eles atacaram "That'll Be the Day" com a energia de um homem correndo atrás de um trem.

Quando se escuta a gravação cheia de chiados, fica clara a ansiedade do grupo pela perfeição. Desde a abertura, no *riff* lendário – uma série de tríades precisas que George executou com desenvoltura, tendo transposto aquilo para o acorde de si (sem saber que Buddy Holly usava uma garra no sétimo traste da guitarra e começou em tom mais baixo) –, há energia, uma exuberância que dá o tom em toda a gravação. O estilo não é o de Holly. Ainda há ecos vibrantes de rockabilly, mas a transição dos vocais entre Paul e John, que faz a primeira voz com confiança quase absoluta, leva novas cores às flutuações da música com uma intensidade que não se observa na gravação original. John parece saber intuitivamente como cativar a atenção do ouvinte, sem perder o controle em nenhum momento; nunca existe quebra na tensão que ele investe na letra da canção. E o conjunto está presente o tempo todo, proporcionando o apoio necessário. Os três

---

* Um enorme gravador de rolo, uma prensa de discos, um amplificador e um misturador de quatro canais.

violões se apresentam com vigor e ritmo, até que uma pausa leva a um trecho instrumental com solos de George e Duff Lowe. Tendo em vista que a gravação foi feita em apenas uma tomada – isso sem contar que aquela foi a tão sonhada estréia deles num estúdio de gravação –, os Quarry Men realizaram um pequeno milagre.

Quando concluíram a música, Percy Phillips os pressionou a continuar sem demora, começando de uma vez a canção seguinte. Todos ficaram calados por alguns instantes. "Então, de repente", lembra Hanton, "Paul anunciou: 'Vamos tocar uma música nova que *nós* compusemos – In Spite of All Danger'. Eu nem sabia da existência da música, e fiquei surpreso com que tivessem composto algo." Eles imploraram por um minuto de ensaio, mas Phillips o recusou enfaticamente. "Vocês não vão ficar aqui o dia todo por 17 xelins e 6 *pence*", ele disparou de seu posto atrás do gravador. "Acompanhem a gente", John informou a Lowe e Hanton, que estavam perplexos.

Surpreendentemente, a banda se manteve coesa, apesar da completa falta de ensaio, com Lowe e Hanton aparecendo discretamente ao fundo.

Os Quarry Men ficaram satisfeitos com o resultado. A primeira sessão de gravação da banda foi uma verdadeira conquista, um registro dinâmico e irresistível. A não ser pelo lado B emendado às pressas, John, Paul, George e companhia conseguiram o improvável: uma gravação que ressoa com energia e autoconfiança. Os rapazes ficaram em êxtase. Percy Phillips entregou-lhes o troféu, um frágil disco de baquelite de 10 polegadas, em cujo rótulo Paul rabiscou os dois títulos e os créditos correspondentes, depois do que eles saíram para beber e comemorar a conquista.

"Quando recebemos o disco, o acordo foi que cada um ficaria com ele uma semana", lembra Paul. John, Paul e George o mostraram primeiro aos amigos; aos outros interessados era dado o direito de tomá-lo emprestado por um ou dois dias. (Considerado o "disco mais raro do mundo", a bolacha de 10 polegadas foi redescoberta por Duff Lowe em 1981 e vendida a Paul por uma quantia não declarada.) Quando o disco chegou às mãos de Colin Hanton, ele o emprestou ao amigo Charles Roberts, que trabalhava na Littlewood's, uma casa de apostas de jogos de futebol no centro da cidade. "Charlie tocava o disco todos os dias no refeitório da empresa", lembra Hanton, "mas, ao que parece, as opiniões quanto à sua qualidade eram conflitantes."

No entanto, o desejo de gravar era mais uma conseqüência das circunstâncias do que uma necessidade. Apresentar-se em público – tocar rock'n'roll – era a verdadeira paixão deles, mas Nigel Walley lembra que "as semanas foram se passando sem que arranjássemos nada, e o pessoal foi ficando muito decepcionado". Eles ainda recebiam convites ocasionais para tocar em festas, mas aquilo não era a mesma coisa; segundo Paul, a diversão não era

a mesma sem uma platéia de verdade. "Sempre havia garotas nas nossas apresentações", lembra Colin Hanton. "Já naqueles tempos dávamos muitos autógrafos, muitos deles *nas coxas* das meninas."

Isso certamente não aconteceu no compromisso mais importante que tiveram naquele mês de junho, um jantar dançante no St. Barnabas Hall – ou Barney's, naquela época, palco de muitos bailes para jovens de Woolton –, em Penny Lane. A presença de Julia era inevitável. Havia algum tempo que John desejava ardentemente que ela ouvisse o som do conjunto, mas se conteve até que surgisse um *show* propriamente dito. E agora, finalmente, lá estava ela, vestida com um belíssimo vestido vermelho, e "com um sorriso que iluminava todo o salão", com Barb Baker a tiracolo. Apesar das mágoas do passado, John e Julia gravitavam naturalmente em torno um do outro e naquele momento de suas vidas havia uma proximidade que, para todos os efeitos, ainda não haviam tido. Chegada à casa dos quarenta, Julia finalmente possuía os recursos – a habilidade e o entusiasmo, além da influência – para aconselhar o filho, e ela era a ouvinte perfeita para as ansiedades crescentes de John. Os dois passavam horas conversando sobre tudo, dos estudos à música, assuntos acerca dos quais Mimi tinha opiniões inflexíveis. Apesar de suas imperfeições, Julia tinha uma habilidade incrível para lidar com adolescentes.

Naquela noite imprevisivelmente quente, o salão estava tomado por membros de um clube local de lambretistas que celebravam a corrida anual. Apesar do caráter privado do evento, ninguém pareceu se incomodar com a presença de duas "penetras", principalmente por se tratar de duas mulheres radiantes e atraentes que, em virtude da exaltada intimidade, devem ter passado por mãe e filha. Havia bastante espaço nas laterais do salão para que assistissem ao espetáculo sem inconvenientes, e Julia ficou "absolutamente maravilhada" com a visão de John em ação no palco, lembra um dos convidados. "Ela não conseguia ficar parada; era a única que aplaudia ao final de cada música – e com entusiasmo", lembra Colin Hanton. "Se aquilo não provocava reação no público, ela levava os dedos à boca e assobiava. Julia deve ter achado que éramos razoáveis, mas faria qualquer coisa para incentivar John."

Comparecer à apresentação foi como um teste para Julia. Ela parecia genuinamente orgulhosa de John, e impressionada com o grupo. Ficar sentada educadamente era uma coisa; dançar, aplaudir e assobiar como um dos membros da turma era outra, completamente diferente.

E essa lembrança ganhou intensidade ainda maior quando se soube que ela nunca mais os veria no palco outra vez.

[II]

Para Mimi Smith, o comparecimento de Julia à apresentação dos Quarry Men foi apenas mais uma prova de sua irresponsabilidade. Imagine dar corda para tal disparate! Era assim que Mimi pensava; nada havia mudado desde o dia, quase duas décadas antes, em que Julia fugira com Freddie Lennon. Aquela garota ainda era vítima de seus impulsos.

Muito provavelmente, Julia descreveu a apresentação para Mimi, em detalhes, durante o chá da tarde seguinte. As irmãs raramente perdiam a oportunidade de passar algumas horas juntas todos os dias. Sempre havia alguma discussão acalorada sobre algum assunto que envolvesse o bem-estar de John, e a conversa invariavelmente se encerrava com "a sanção de Mimi". Frustrada e ressentida com isso, Julia travava uma batalha constante pela aprovação de Mimi. Ela implorava à irmã mais velha que fizesse as pazes com Bobby Dykins. Afinal de contas, ele havia provado que era um homem decente. Dykins ganhava razoavelmente bem e levava uma vida honesta: ele não era mais apenas um garçom, agora administrava diversos bares na região de Liverpool e ganhava o bastante para que Julia não precisasse trabalhar. Stanley Parkes, primo de John, observou que "ele era sincero e animado, e me parecia feliz. E proporcionava uma vida de bem-estar a Julia". Apesar disso, Mimi se recusava a recuar um centímetro em suas posições.

Apesar dessa situação delicada, Julia e Mimi eram inflexivelmente leais uma à outra e, não importava qual fosse o nível da tensão envolvendo John, o chá na casa da Menlove Avenue era um ritual a não ser quebrado. As irmãs geralmente se sentavam à mesa da sala de estar, mas em dias mais quentes se instalavam no jardim e conversavam, freqüentemente até os primeiros sinais do anoitecer. Foi lá que Nigel Walley as encontrou em 15 de julho de 1958, conversando próximo ao portão do jardim. "Fui até a casa de John para conversar com ele", lembra Walley. "Aquela prometia ser uma bela noite de verão. Começava a escurecer, e eu achei que podíamos fazer alguma coisa juntos. Mas ele estava na casa de Julia. Ela estava até se despedindo de Mimi para ir se encontrar com ele." Com toda a gentileza, Julia se ofereceu para acompanhar Nigel até sua casa, mas aquilo não estava nos planos de Walley, que se prontificou a ir com ela até o ponto de ônibus abaixo na Menlove Avenue. Juntos na calçada, eles aspiravam o delicioso e revigorante ar noturno, e Julia fazia comentários engraçados um atrás do outro, com o ritmo de uma tirinha de jornal. Finalmente, por volta das 21h30, quando as últimas réstias de luz se esvaíram, Julia e Nigel desceram a avenida em direção ao ponto de ônibus. Quando chegaram à esquina com a Vale Road, Nigel se despediu e tomou o caminho de casa.

Julia decidiu atravessar a Menlove no meio do quarteirão, num ponto onde esta se alargava e passava a ter duas pistas em cada sentido, separadas por um velho trilho de bonde onde fora plantada uma cerca viva. Nigel já havia avançado um pouco pela Vale Road quando se virou momentaneamente, e viu Julia atravessar correndo as duas primeiras pistas e desaparecer entre as cercas vivas. Ele então seguiu seu caminho. "Não se passaram cinco segundos", Nigel ouviu um baque surdo seguido pelo cantar de pneus e viu "o corpo dela sendo atirado para o ar." Numa fração de segundo, o mundo congelou. O único movimento que ele percebia era o giro do corpo de Julia contra a luz dos postes de iluminação pública. Nigel, cujos olhos acompanhavam a trajetória dela em câmera lenta sem acreditar no que via, tentou gritar, mas não conseguiu emitir som algum. Então o mundo voltou a se movimentar. Só quando viu o corpo de Julia atingir o chão, a "quase 30 metros do ponto onde fora atropelada", ele conseguiu correr em direção ao acidente.

Ficou claro para Nigel, quando finalmente chegou até onde estava Julia, o que havia acontecido. "Naquele ponto existe uma curva que fica oculta pela cerca viva", diz ele. "Se um carro estiver próximo demais [...] não há como enxergá-lo, e vice-versa." Nigel já experimentara a sensação do ponto de vista do carro diversas vezes como passageiro, e os motoristas contornavam aquela curva com muita atenção. Julia, ele sabia, não era indiferente a esse risco, mas devia estar distraída. Um policial fora de serviço, que contornou em alta velocidade aquela curva à primeira vista inofensiva, atingiu-a a toda e a atirou para o ar como uma bola de futebol. Também ficou óbvio que os ferimentos dela eram graves. "Ela não se movia", lembra ele. "Eu corri até a casa de Mimi, e nós voltamos até a avenida para esperar a ambulância." A irmã mais velha de Julia se inclinou sobre seu corpo, "pálida de terror e gritando histericamente".

◆◆◆

Passava pouco das 11 horas quando um carro de polícia estacionou em frente ao número 1 da Bloomfield Road. Um policial se postou rígido à porta da frente da casa, com a expressão de um colegial perverso congelada no rosto. John e Bobby Dykins atenderam à porta. Ao receber a notícia, lembrou John, "ficamos lívidos". Sem perder um minuto, eles tomaram um táxi até o Sefton General, hospital para onde Julia fora levada pela ambulância, mas John se recusou a ver o corpo. Desolado e entregue a uma melancolia sufocante, ele esperou na recepção enquanto um Dykins arrasado fazia a identificação. Pensamentos sobre o passado, sobre seu pai ausente e inacessível, se misturavam a reflexões a respeito do presente e do futuro. A não ser por Mimi, ele estava sozinho no mundo. "Isso acabou com tudo!", pensou ele. "Não tenho mais responsabilidade nenhuma com ninguém."

Naquela mesma noite, mais tarde, John vagou pelas ruas até chegar à casa de Barbara Baker, onde era *persona non grata* desde que o caso dos dois fora descoberto e encerrado pelos pais dela. Sentindo o desespero de John, ela desafiou os pais e saiu para a rua com ele. "John não disse nada", lembrou ela, e ambos caminharam juntos pelo Reynolds Park. "Eu não sabia [da morte de Julia]. Ele não me contou. Nós só ficamos andando sem parar." Ela achou estranho, algum tempo depois, que ele não tivesse tentado beijá-la. Haviam se passado alguns dias desde que tinham estado a sós pela última vez; quando isso acontecia, o impulso dos dois era geralmente movido pelo desejo. Ele parecia "doente". Finalmente John desabou, seu corpo tremia incontrolavelmente. Barbara o abraçou com ternura, e em meio a lágrimas ele falou aos borbotões – sobre o acidente, sobre sua dor, o terror de se sentir abandonado. "Nós andamos até depois da meia-noite", disse Barbara, até que sentiu que ele estava bem o bastante para voltar para casa. Porém, à medida que o via descer um trecho escuro da rua, ela ia percebendo que John Lennon mudara para sempre.

◆◆◆

Seria lógico que ele enterrasse sua dor na banda.

"Agora tínhamos também aquilo em comum, ambos perdemos nossas mães", Paul escreveria mais tarde. "Aquele era um laço entre nós, algo nosso, uma coisa especial."

De certa forma, Paul estava certo. Daquele dia em diante, ele e John devem ter desenvolvido um reconhecimento mútuo e tácito baseado em seus respectivos sofrimentos. Já ligados pela música, os dois passaram a ter uma conexão mais íntima, complexa. Nenhum dos dois parecia disposto a explorar essas emoções e John, principalmente, se negava a isso ostensivamente. Enquanto lutava sem muito sucesso com a dor da perda da mãe, ele se recusava a falar sobre isso com Paul ou com quem quer que fosse. Nigel Walley, profundamente traumatizado pelo acidente e esforçando-se, ele próprio, para lidar com a situação, foi repudiado por John em suas diversas tentativas de falar sobre o que havia acontecido. "John se recusou a falar comigo durante meses depois do acidente", diz Walley. "No seu íntimo, ele me culpava pela morte de Julia. Algo como: 'Se Nigel a tivesse levado até o ponto de ônibus, ou tivesse ficado com ela mais cinco minutos, aquilo não teria acontecido'." Nem mesmo Pete Shotton conseguiu desarmar John, obtendo apenas murmúrios como resposta quando ofereceu seus pêsames. Shotton percebeu que John "perdera para sempre algumas de suas ilusões, parte de sua inocência". Na opinião de Shotton, John e Julia tinham "um relacionamento de cumplicidade. Ela era amiga dele [...] não sua mãe". Embora esses laços tenham sido puramente platônicos, John tinha, no fundo, perdido uma "companheira".

Apesar de todas as suas atenções, Paul não conseguiu preencher esse vazio. John não estava preparado para receber nenhum tipo de consolação. Como ele declarou posteriormente: "Eu perdi minha mãe duas vezes. Pela primeira vez aos 5 anos, quando fui morar com minha tia. E outra vez aos 15 [sic], quando ela morreu fisicamente". Ele nunca se sentira tão só em toda a sua vida, nem tivera uma necessidade tão grande de apoio. Porém, apesar de Paul ter se dedicado a reforçar sua intimidade como amigo, John não foi receptivo. Ele queria sentir raiva por algum tempo.

Abatido e ressentido, John passou o restante do verão praticamente sozinho. Pela primeira vez em muitos anos, não foi visitar o primo Stanley na Escócia. Em vez disso, refugiou-se no quarto da casa de Mimi e se recusou a receber quem quer que fosse. Quando amigos apareciam inesperadamente, Mimi os recebia com olhar reprovador e os dispensava. Nem mesmo Paul ou George tiveram muito contato com o líder de sua banda, e, nas poucas vezes em que conseguiram convencê-lo a sair para tocar um pouco, ele o fez sem entusiasmo algum. Compor músicas, em especial, se transformou numa luta árdua. As cinco ou seis que ele e Paul compuseram nesse período são vivas, alegres e românticas – não dão o menor indício da depressão em que John estava mergulhado; não resta dúvida de quem foi o principal responsável por essas canções. Nenhum dos dois determinou que devesse haver paridade na produção do que faziam juntos, nem deram a entender o contrário. No decorrer da extraordinária parceria que construíram, John e Paul trabalhavam rotineiramente sozinhos nas composições antes de começar o trabalho em conjunto. Paul criou, por exemplo, a estrutura básica de "Love Me Do", uma canção direta e magnética, apesar de inócua, cuja letra cadenciada pouco influencia o pulso marcado da melodia. A letra possui poucas das nuances estilísticas – mudanças elípticas e inflexões de ritmo – que dariam os contornos de suas colaborações futuras. Paul ruminou algum tempo com "Love Me Do" antes de levá-la respeitosamente a John para que a lapidasse, apesar de não terem alcançado o clima que acabou adquirindo com a produção em estúdio. Quanto a "P.S. I Love You", uma divertida admissão de vulnerabilidade, Paul destacou: "Ela é basicamente minha. Não acho que John tenha acrescentado grande coisa a essa música".

Quando as aulas recomeçaram, havia uma mudança perceptível no equilíbrio da banda. John estava em frangalhos criativa, física e emocionalmente. Ele passou a beber muito, como se determinado a afogar as angústias nos excessos. Noite após noite, entornava cerveja e uísque num bar do Ye Cracke até mal se agüentar de pé. Curvado num banco do bar, entabulava conversas profundas com estranhos, pontuadas por explosões de ansiedade e ira. Na maioria das noites, John era "muito divertido [...] punha-se a falar da 'abundância' de uma garota ou a fazer piadas com alguém que estivesse sentado do outro lado do bar". Mas ele se tornava sórdido com facilidade. Os limites eram alcançados e transpostos sem

sinal prévio algum. Velhos amigos que chegavam ao bar o evitavam, já que ele muitas vezes parecia determinado a afastá-los, a abandoná-los – da mesma forma como sua mãe fizera. Certa vez, quase sóbrio, John passou a provocar "uns caras [...] se exibindo, fazendo passos de balé" em frente à velha delegacia da Renshaw Street, quando finalmente passou do ponto "e tomou uma bela surra". Noutra vez, claramente bêbado, ele arrumou uma briga com o querido colega da escola de artes Jonathan Hague, um amigo a quem prezava verdadeiramente. "Ele enfiou na minha cabeça o capuz do casaco que eu estava usando e passou a me puxar por ali", lembra Hague. "Não levei aquilo muito a sério; eu estava bêbado demais. Mas no dia seguinte, na faculdade, John me disse, assustado e inseguro, que estava tentando matar a pessoa que estava vestindo aquele casaco e não entendia a raiva que o levara a sentir uma coisa como essa."

Determinado a manter a marcha engatada, Paul assumiu o papel de "motivador", marcando ensaios e tentando convencer John a comparecer a eles. Ele até mudou o local dos ensaios da sua casa, em Allerton, para a de Mimi, num esforço para atrair Lennon novamente, mas sem grande resultado. Um amigo que ia a essas reuniões observa que "John tanto parecia estar ali como num campo de golfe ou dando um passeio". Ele estava completamente alheado. E não era diferente na escola. John era um aluno, mas apenas no papel. Ele comparecia às aulas, mas dificilmente participava de algum trabalho; nada despertava o interesse dele, e nenhum professor lhe estendeu a mão.

Um dos únicos prazeres da banda naquele semestre foi tocar nos bailes da escola de artes, que aconteciam esporadicamente, em noites de sexta-feira, na cantina do subsolo. Ao contrário dos rituais "chiques" que caracterizavam os eventos sociais do estabelecimento, esses bailes eram "movimentados, informais e suarentos, e realizados numa escuridão quase total". Nessas ocasiões eles evitavam usar o costumeiro nome The Quarry Men, provavelmente para não serem encarados como um conjunto de escola. "Eles eram simplesmente conhecidos como 'o conjunto da escola'", diz Harry. E não eram exatamente um conjunto. Não havia baterista, para começar; inexplicavelmente, Colin Hanton não fora convidado para tocar nos dois primeiros bailes. Se o grupo o considerava dispensável ou se estavam por algum motivo insatisfeitos com ele, não se sabe. Mas o relacionamento de Colin com os outros, apesar de cordial, nunca fora exatamente sem problemas. Ele não era "da turma", não era "músico", e ainda por cima tinha um emprego em tempo integral numa tapeçaria, que colocava em primeiro lugar, em detrimento da música. Mas é provável que o distanciamento tenha surgido em função do talento: John, Paul e George ficavam mais competentes à medida que o conjunto se tornava mais coeso; Colin, não. Depois de uma apresentação no Pavillion Theatre, em Lodge Lane – onde Julia Lennon dançara profissionalmente em uma companhia de teatro –, as coisas degringolaram. A administração da casa estava à procura

de uma banda para fazer apresentações de trinta minutos nos intervalos dos sorteios do bingo. Como explicara Nigel Walley, eles teriam apenas uma oportunidade: uma apresentação naquela noite selaria o acordo.

Para satisfação de todos, o grupo se apresentou com energia. Quando deixavam o palco, o apresentador se aproximou e os cumprimentou: "Muito bom, rapazes. Vão até o bar, uma caneca de cerveja por conta da casa".

Mas uma caneca levou a duas, que levou a três. "Com exceção de George", lembra Hanton, "nós enchemos a cara." Eles passaram da cerveja para a *black velvet* – uma garrafa de cerveja Guinness misturada a meia caneca de sidra. "Quando chegou a hora de voltarmos ao palco, estávamos pra lá de Badgá", lembrou George. Todas as tentativas de contornar a situação falharam. Sob o impacto de mais esse revés, Paul explodiu. Toda a sua raiva contida – devida a meses sem compromissos regulares, aos cuidados com a depressão de John, e por tocarem um som que ele claramente achava limitado – aflorou. No ônibus para casa, irado, Paul passou a atacar verbalmente Colin Hanton, cuja execução canhestra, na opinião dele, empacava a banda. Hanton era um rapaz franzino, com pouco mais de 1,60 m, mas valente, e se recusou a ouvir desaforos de um colegial "babaca e engomadinho".

Pete Shotton, que havia encontrado o grupo e se juntado a eles no teatro, se interpôs entre os dois. Ele olhou furtivamente pela janela; o ônibus acabava de cruzar a Queen's Drive. Sem tirar os olhos de Paul, Pete disse: "Vamos indo, Colin, a gente desce aqui". Respirando forte, Hanton se virou e desceu para o andar de baixo do ônibus para pegar a bateria. Pete o ajudou a levar o equipamento até sua casa, depois se despediu, dizendo que se veriam em breve, possivelmente na apresentação seguinte. Porém, não houve apresentação seguinte, nem tampouco nenhum telefonema de algum dos Quarry Men. "Na verdade, eu nunca mais os vi", diz Hanton, "até três anos depois, quando liguei a TV e um apresentador falava alguma coisa a respeito de um conjunto chamado The Beatles."

Capítulo 9 | **Água e vinho**

[I]

Não houve elogio fúnebre para os Quarry Men – nenhuma lágrima derramada, nenhum serviço religioso. Ninguém nem mesmo reparou que eles tinham se dispersado. Se o conjunto ainda não fora dissolvido oficialmente, estava todavia em hibernação. Não havendo *shows*, não havia como mantê-lo em atividade. À falta de alternativas, os rapazes permaneceram ociosos, enquanto a cena musical fervia ao seu redor, sem que ninguém lhes estendesse a mão.

George, Paul e John passavam as noites no Rialto, ouvindo e estudando Kingsize Taylor and The Dominoes, que entusiasmara os grupos jovens de Liverpool com sua transformação de simples grupo skiffle em conjunto fortemente influenciado pelo rhythm and blues americano. Observavam também Alan Caldwell, que emergira do torpor do skiffle com uma aparência vistosa, fazendo jus a uma sonoridade nova e intrigante. Jet (mais tarde, Rory) Storm and The Hurricanes eram desenvoltos e vibrantes. Preenchiam a necessidade de puro entretenimento do público de então com uma energia selvagem. Storm, atleta de primeira ordem, era incrivelmente bem-apessoado e – pelo menos parecia – cheio de confiança. Tinha um sorriso flamejante, que sabia ligar e desligar, para delírio das fãs. Alto, esbelto, cabelos "loiro-oxigenados", tomava aulas de dança para aperfeiçoar a postura. Em cena, usava roupas douradas ou azul-esverdeadas, para tirar melhor proveito dos holofotes. Costumava gastar horas, antes de cada apresentação, na escolha do guarda-roupa. Quando não ficava satisfeito, simplesmente tirava as roupas, "permanecendo só de sunguinha, sacudindo-se no palco ao ritmo da música". Segundo um amigo, "ele faria *qualquer coisa* para atrair a atenção no palco". Usou até um macaco adestrado, "tendo em vista o grande potencial do bicho para chamar a atenção". Na melhor das hipóteses, a voz de Storm era fraca. E Johnny Byrne, seu guitarrista solo – Ringo o chamava de Jimi Hendrix de Liverpool –, era surdo de um ouvido e tocava incrivelmente alto. Porém, quando as luzes caíam sobre a banda e a

música começava, havia magia na execução. Howie Case, que tocava sax em um conjunto rival, The Seniors, e muitas vezes dividiu o palco com os Hurricanes, maravilhava-se com a apresentação, "digna das grandes estrelas". Recordando com saudade, ele diz: "Quando as luzes se acendiam, todos os guitarristas estavam de costas para o público, com um dos pés sobre os amplificadores bege-amarelados. Ao começarem a tocar, Caldwell vinha até a frente, dançando, e todos se viravam ao mesmo tempo. Era uma apresentação marcante e audaz. Ninguém, em 1958, fazia algo nem de longe parecido". Mais do que qualquer filme ou disco, aquela presença de palco marcou os Beatles de forma indelével.

Para onde quer que olhassem, os Quarry Men viam conjuntos de rock'n'roll que começavam a fazer sucesso. Clubes de jovens abriam as portas tão rapidamente quanto os empresários conseguiam encontrar prédios vazios para alugar. Os Dominoes e os Hurricanes chegavam a se apresentar quatro ou cinco vezes por semana. E qualquer um que abrisse os jornais iria se deparar com anúncios de "grandes bailes de música agitada" com bandas jovens como Ian and The Zodiacs, Dale Roberts and The Jaywalkers, The Swinging Bluegenes, Gerry and The Pacemakers e Cass and The Cassanovas.

Na surdina, George tentou juntar-se à exclusiva turma de Storm. Harrison foi até a casa dele, em West Oakhill Park, e fez um teste para entrar no conjunto. Vi Caldwell, mulher franca e direta, que dirigia a carreira do filho até os mínimos pormenores, descartou George como se ele fosse uma criança. "Eu disse que ele era muito jovem", explicou ela ao filho e a George Byrne, que tomavam chá na cozinha. Mas a presença de George veio confirmar aquilo de que, até aquele momento, Byrne tinha apenas suspeitado. Ele então se virou para Storm e disse: "Parece que os Quarry Men já estão fora do mapa".

No fim de 1958, George estava com tanta ansiedade de tocar que se juntou a outros três amigos – Ken Brown, Les Stewart e um rapaz conhecido apenas como Skinner – para formar um grupo medíocre chamado Les Stewart Quartet. Eles basicamente ensaiavam juntos em um café chamado Lowlands, num bairro residencial da cidade. Mas ocasionalmente aparecia algum serviço. Relegados à periferia da cena do rock'n'roll, eram convidados a tocar em um ou outro casamento, ou em "clubes operários, que nunca pagavam mais do que 10 xelins".

Harry e Louise continuavam a incentivar o interesse musical de George, muito embora (como a maioria dos pais) estivessem preocupados com a influência de John Lennon sobre o filho. John sempre tinha sido bem-vindo à casa dos Harrisons; Louise, especialmente, tratava-o com carinho, bancando a perfeita anfitriã e servindo-lhe incontáveis porções de feijão com torradas, prato típico *scouse*, que Mimi se recusava a preparar. Mas, à medida que o ano passava e o comportamento de John se tornava mais estranho – e mais assustador –, Louise se viu obrigada a reconsiderar sua atitude em relação a ele.

"Por volta de dezembro, John já estava completamente fora de controle", lembra Jonathan Hague, que continuou a beber e a farrear com ele quase todas as noites naquele outono. "Nós aprendemos a beber juntos, mas em determinado momento ele me deixou pra trás." Hague atribui os excessos de John à raiva, que brotava inesperadamente, como o denso *fog* de Liverpool. "Nessas horas, ele parecia consumido pelo ódio. Tinha ciúme dos outros alunos e demonstrava ressentimento com a morte da mãe. E se sentia frustrado com sua situação na escola de artes. Ele estava visivelmente confuso, perdido, e não havia ninguém que quisesse, ou pudesse, ajudá-lo."

John sempre atacava as pessoas onde sentia que elas eram mais vulneráveis, "imitando seu modo de falar ou algum defeito físico", segundo Hague. Contaram-se inúmeras histórias de como ele começou a mancar ao lado de um aleijado, ou de como insistiu em apertar a mão de um veterano de guerra que não tinha os braços. "Em geral, suas palhaçadas eram grosseiras, mas inofensivas", diz uma colega de turma. No entanto, em mais de uma ocasião, algum colega evitou que John fosse espancado ou teve de comprar uma caneca de cerveja para apaziguar "algum vizinho de balcão enfurecido" que ele havia insultado. Helen Anderson diz que ele era "embaraçosamente rude com as pessoas, insultava-as e lhes dizia para dar o fora. Era horrível. A maioria de nós acabou se enchendo dele".

Os amigos esperavam que Paul controlasse a situação, mas isso parecia estar além da sua diplomacia. Quando John "se descontrolava daquele jeito", Paul normalmente esperava a poeira baixar. Ou tentava acalmá-lo, para que não se irritasse ainda mais. Sem que Paul soubesse, muitos amigos consideravam sua presença nessas situações mais um problema do que uma solução. "Era óbvio que John tinha reservas a respeito de Paul", diz Hague, que escutou muitas das arengas do amigo durante as bebedeiras. "Já então havia muito ciúme. John conhecia o talento de Paul e queria ser tão bom quanto ele. Depois de algum tempo, a gente via aquilo, na linguagem corporal ou nos comentários. Era claro como água: John Lennon jamais admitiria que alguém como Paul McCartney dissesse o que ele deveria fazer."

No fim de 1958, tudo indicava que eram poucas as probabilidades de John se salvar de si próprio. Julia tinha morrido; Pete Shotton estava ocupado com o treinamento na academia de polícia; Geoff Mohammed namorava uma colega excêntrica que o controlava com rédea curta; e até Barbara Baker, sua eterna companheira, tinha jogado a toalha e começado a namorar outro rapaz, com quem acabaria se casando. Tudo isso aumentava, em John, a sensação de isolamento. Sua amizade com Bill Harry e Stuart Sutcliffe ainda lhe proporcionava algum alívio, mas ambos estavam totalmente concentrados em seus estudos de artes. Além de Paul e George, parecia não haver mais ninguém que lhe preenchesse o vazio. Seu sistema de apoio estava desmoronando.

Então, nos últimos dias do ano letivo, Cynthia Powell entrou em sua vida.

[II]

Nunca havia passado pela cabeça de Cynthia que aquele rapaz "largado, aprontador e de aspecto perigoso", que a "intimidava" na escola de artes, acabaria por se tornar seu companheiro. John Lennon era um personagem saído dos seus piores pesadelos, um *teddy* de aspecto barato, "um tipo ordinário", tão abaixo de seu radar social que sua existência mal fora notada.

Eles foram colegas de turma durante a maior parte do ano. Cynthia Powell, entretanto, não chamava grande atenção. Não que fosse feia ou sem sal. Mas em uma escola repleta de "artistas" ela fazia mais o gênero convencional. Tímida a ponto de se esconder por trás da melhor amiga quando entravam em algum lugar, Cynthia procurava se fundir na multidão. Com sua testa chata, tipicamente irlandesa, os olhos suplicantes e seus belos cabelos arrumados num penteado discreto, ela via a si própria como alguém sem nada de mais, uma pessoa comum. Era esbelta e delicada, tinha belas pernas e um sorriso discreto que denotava empatia. Mas sua beleza, ao estilo de Gainsborough*, era um dom que ela ignorava.

A população masculina da escola já a tinha classificado como mais uma "boa menina", bem-educada, uma garota "riquinha" dos subúrbios. E com razão. À noite, quando seu pai, Charles, chegava do trabalho, Cynthia se vestia para agradá-lo. Penteava com extravagância seus cabelos loiros e sedosos, sempre acrescentando alguma coisa, um laço ou um par de pentes, de modo a que ele "reparasse" – o que invariavelmente acontecia. Cynthia idolatrava Charles Powell. Para se espelhar em sua imagem, adotou algumas de suas melhores qualidades: tato, cortesia, modéstia e modos impecáveis.

Nada explica de onde veio sua atração por John. Ela já havia se apaixonado na adolescência, e, apesar de haver coisas que ainda não conhecia a respeito dos rapazes, não havia mistérios. Seus namorados haviam sido, invariavelmente, rapazes bem-apessoados de classe média, católicos, asseados, corretos e respeitadores. O último deles, um colega da escola de artes chamado Rodney Begg, enquadrava-se perfeitamente no modelo.

Foi quase por acidente que Cynthia entrou em contato com John. Os 36 alunos da turma haviam sido divididos, arbitrariamente, em três grupos que participavam juntos de diversas atividades curriculares. Uma vez por semana os grupos se reuniam para a aula de grafismo. Em uma delas, John – que chegara atrasado, como sempre – acabou se sentando em uma carteira atrás da de Cynthia.

O curso de artes não apresentava o mesmo rigor que o ensino de matemática, por exemplo – mas as aulas de grafismo eram exceção. "Era uma técnica que exigia paciência

---

* *Thomas Gainsborough, pintor pré-romântico inglês do século XVIII, célebre como retratista. (N. do T.)*

e disciplina", diz Cynthia, ilustradora de algum talento, que se destacava na precisão com que desenhava formas perfeitamente equilibradas. "Para John, aquilo era impossível." Ele não tinha domínio técnico nem temperamento para se sair bem na matéria. Para disfarçar a inaptidão, John recorreu ao velho estratagema de ser o palhaço da turma: "emporcalhava o papel com borrões" e ridicularizava o traço competente de Cynthia. Só esse tipo de atenção ruidosa já seria suficiente para afastá-la dele. Mas um fogo se acendeu dentro dela. Aquele *bad boy* de ar sombrio, que anarquizava o que quer que encontrasse pela frente, desencadeou uma reação química em seu corpo que ultrapassou os limites do respeito.

Uma tarde em que o professor tinha se atrasado, a turma aproveitou para fazer uma brincadeira com as velhas placas de letras vitorianas, usando-as como letreiros para exames de vista – o que levou à revelação da crônica (e temida) miopia de Cynthia e John. Para dois jovens que nunca tinham se olhado nos olhos, a insegurança que compartilharam foi deliciosamente irônica. Isso deu início a uma "vaga amizade entre eles", que culminou com Cynthia lançando olhares curiosos na direção de John durante as aulas e John se dirigindo afetuosamente a ela como "Miss Powell".

John despertou em Cynthia uma certa sensação de libidinagem nervosa que ela desconhecia até então. A coisa mais ousada que fizera até ali não passara de algumas experiências inofensivas, com batom claro, delineador preto e tintura de cabelo, destinadas a torná-la "uma loira estonteante". Ela tentou explicar a si própria o formigamento que sentia no estômago, atribuindo-o à curiosidade e à fascinação com o desconhecido. No entanto, apesar das fracas desculpas, logo admitiu estar "totalmente fora de controle".

No final de dezembro, pouco antes do término das aulas, houve um acontecimento que trouxe certa harmonia à sua nova desordem interior. Aproveitando o intervalo entre as aulas, Cynthia e um grupo de colegas decidiram comemorar as férias que se aproximavam no *pub* Ye Cracke. Depois de almoçar sanduíches regados a *black velvet*, todos retornaram à escola, onde uma festa improvisada estava em andamento. Um toca-discos fora instalado em uma das salas. Cynthia ficou meio "alta" e, quando John abriu caminho por entre os casais e a convidou para dançar, caiu embevecida em seus braços. Durante muitos anos, tanto John quanto Cynthia se divertiam ao contar a história de como ele a convidou para sair naquele dia – e foi delicadamente dispensado. "Sinto muito, mas estou comprometida com um rapaz de Hoylake", foi o que ela supostamente respondeu. Ao que John retrucou: "Eu só a chamei para sair. Não pedi para você se casar comigo, pedi?"

Apesar das diferentes versões posteriores, o fato é que, aparentemente, Cynthia acabou cedendo e saiu daquela sala "loucamente apaixonada". Tanto que, quando as aulas recomeçaram nessa tarde, os dois escapuliram da faculdade e se refugiaram no apartamento

de Stuart Sutcliffe, onde imediatamente dormiram juntos. O camarada de Hoylake foi prontamente esquecido.

Nas semanas seguintes, John e Cynthia se tornaram quase inseparáveis. "John tinha encontrado alguém que aplacava sua raiva", afirma Jonathan Hague. Helen Anderson, que conhecia Cynthia desde os 9 anos, diz: "Ela era uma pessoa fácil de lidar. Ainda criança, era impressionante o seu jeito racional, quase filosófico. Quando começou a andar com John, todo o mundo ficou de queixo caído. Eles eram como água e vinho. Cyn era séria e John agia como um palhaço. Ela não tinha a veia transgressora"; nem era boêmia. A atração entre os dois pode ter deixado "perplexos" os colegas, mas a maioria viu aquilo com alívio. Ann Mason achava que Cynthia fez um grande favor à escola ao namorar John: "Ela fez um bem enorme à autoconfiança dele. Ele ficou mais calmo e nos deixou viver e aprender em paz". O que poderia faltar a Cynthia em vivacidade ela compensava com uma cega devoção. "John era, sem dúvida, a figura dominante no relacionamento", lembra Bill Harry. "Ele era como muitos *scousers*, que gostam de uma parceira subserviente. Cynthia era um capacho. Mas conseguia mantê-lo sob controle."

"Ele provocou uma metamorfose nela", afirma Helen Anderson, que acompanhou, fascinada, a transformação. Todas as telas de John, diz ela, mostravam cenas de boates fumacentas, onde sobressaía uma espécie de Brigitte Bardot madura aboletada em um banco. "Era a garota dos sonhos dele." E foi como ele moldou Cynthia, que começou a ficar mais loira, deixou o cabelo crescer e, enfim, conseguiu ficar parecida com Brigitte Bardot. De repente, tornou-se glamorosa – e *sexy*! Mas não se sentia à vontade na nova aparência. Uma amiga se lembra de como Cynthia corria para "o banheiro feminino, antes do almoço, para se embonecar. Depois ficava esperando passar alguém – qualquer pessoa conhecida – e se escondia atrás dessa pessoa para ir até o refeitório". Ela "não tinha idéia" de como conviver com a nova imagem. Porém, se John queria assim, ela lhe obedecia sem discussão.

◆◆◆

No decorrer de 1959, uma estimulante explosão de lançamentos de discos de rock'n'roll tornou impossível a John ignorar o persistente e inebriante apelo da música pop. Sucessos do momento – hoje clássicos eternos – surgiam mais depressa do que as lojas conseguiam estocá-los*: "La Bamba", "To Know Him Is to Love Him", "C'mon Everybody", "Sea of Love", "There Goes My Baby", "A Teenager in Love", "Sleep Walk", "Rockin' Robin", "Dream Lover", "Lonely Teardrops", "Sea Cruise", "Little Star", "It's Only Make

* Os lançamentos britânicos freqüentemente diferem dos que aparecem nas paradas americanas.

Believe", "Back in the U.S.A." (com "Memphis" no lado B) e "What'd I Say", extraordinária gravação de Ray Charles que viria a se tornar, no início da década de 1960, um sucesso nas apresentações dos Beatles. Semana após semana, as prateleiras das lojas ficavam abarrotadas com os novos lançamentos de Ricky Nelson, Sam Cooke, Everly Brothers, Del Shannon, The Coasters, Connie Francis, Dee Clark, Lloyd Price e Bob Darin, para não falar de mais uma meia dúzia de *hits* do irrefreável Elvis Presley.

Em meados do ano, a Inglaterra conheceu seu primeiro astro no gênero. Cliff Richard, com sua aparência juvenil, cabelos perfeitamente aparados e sorriso luminoso, era a resposta britânica a Elvis, Holly e companhia. Ele fora descoberto cantando em *pubs* na região de Hertfordshire e assinara contrato com a EMI Records, que lançara um compacto seu em agosto de 1958, com uma musiquinha insossa chamada "Schoolboy Crush". Durante uma apresentação promocional na televisão, Richard descartou-a em favor da canção do lado B, "Move It", muito mais empolgante, em que uma guitarra ensandecida era o grande destaque. Na semana seguinte, o disco já tinha se transformado em um enorme sucesso.

Juntamente com seu conjunto, The Shadows, Richard conseguiu projetar no cenário do rock'n'roll britânico uma imagem ao estilo de Elvis. E se tornou uma voz familiar para os garotos da Grã-Bretanha, senão um ícone cultural -- provando que o império era capaz de contra-atacar, musicalmente, se e quando quisesse. Mas em Liverpool, sobretudo, havia certa resistência ao apelo imaculado de Richard. Os *scousers* o consideravam um peso leve e achavam sua música convencional demais, estereotipada demais. Mesmo assim, fascinados com seu sucesso, quase todos os conjuntos de Liverpool imitavam seus movimentos. Usavam ternos semelhantes, praticavam os mesmos passos de dança, que ele tinha popularizado, e utilizavam as guitarras na coreografia, como faziam os Shadows.

Desde o princípio, John, Paul e George estavam decididos a se distinguir do exército de imitadores dos Shadows que lotavam os salões de baile. Eles não gostavam da imagem de Cliff, da falsa sensualidade que utilizava para conquistar o público feminino, diluindo a força do rock'n'roll. E foi essa feroz reação ao pop piegas de Richard e de seus imitadores em Liverpool que fez reviver, em John, Paul e George, o desejo de voltar a tocar.

A "cultura dos cafés"* começou a se desenvolver em Liverpool, nas cercanias da escola de artes e da universidade, ainda em 1957. Mas foi somente a partir de 1959 que o movimento ganhou força. Durante muito tempo, os estudantes freqüentaram cafés como o

---

* *Em inglês,* "coffee-bar culture". *Movimento iniciado na Grã-Bretanha da década de 1950, quando os jovens passaram a se reunir em cafés para discutir assuntos ligados à cultura e às artes. Predominavam nas conversas os lançamentos mais recentes da indústria fonográfica, em especial os discos dos ídolos pop. A cultura dos cafés contribuiu decisivamente para a popularização do rock britânico. (N. do T.)*

Streates, o Kardomah ou o Marlborough. Os dois últimos possuíam salões especiais, onde os garotos podiam beber escondidos e cantar músicas indecorosas. Mas foi um café ao lado do Marlborough, chamado Jacaranda, que atraiu John, Paul e George.

O Jacaranda era a maior das casas do gênero. Tratava-se de uma construção dickensiana enegrecida pela fuligem, quase na esquina das ruas Slater e Bold. Ficava tão perto das escolas que um dos clubes universitários propôs torná-la um anexo seu. Na parte interior, o café era decorado com estudada simplicidade: mesas de madeira diferentes umas das outras, cadeiras com pernas de metal, tijolos aparentes pintados de branco brilhante e uma prateleira arqueada pelo peso das chaleiras de cobre que a enfeitavam.

"Era como todos os lugares que a gente tinha freqüentado antes", recorda Beryl Williams, que em setembro de 1958, juntamente com o marido, Allan, abrira o Jacaranda nas antigas instalações de uma loja de conserto de relógios. Como muitos dos jovens casais de Liverpool dos anos 1950, os Williams eram fãs de jazz – e da cultura boêmia. Eles haviam percorrido de carona o continente europeu, onde viveram "nos cafés da França e da Holanda" até completar 26 anos, quando se tornaram determinados a levar a contracultura para Liverpool.

A princípio, o Jacaranda atraía somente estudantes universitários. Depois, o leque de freqüentadores foi se ampliando. Stuart Sutcliffe e John Lennon iam para lá discutir seus trabalhos e sonhos. Permaneciam horas sentados em um canto, num dos reservados próximos à janela, conversando seriamente a respeito de arte e filosofia. John não demorou a trazer Paul e George para que conhecessem a casa. O minúsculo porão do Jac fora convertido em uma espécie de cabaré, onde o espaço mal dava para uma banda pequena se apresentar. Para criar a atmosfera adequada, Allan Williams contratou um grupo heterogêneo das Antilhas – chamado, com certo otimismo, de Royal Caribbean Steel Band –, que ele tinha ouvido tocar "em um boteco grego", perto da escola de artes. Quase imediatamente, a banda atraiu uma legião de seguidores devotos. Os freqüentadores habituais do Jac adoravam o som metálico dos instrumentos e os calipsos cativantes, que nunca faltavam. Sua maior admiração, porém, era reservada ao dinâmico líder do grupo, um nativo de Trinidad, magro e banguela, chamado Harold Phillips, que sabia agradar ao público.

Na década seguinte, Phillips se tornaria uma figura quase lendária nas ruas de Liverpool. Conhecido por todos como Lord Woodbine*, ou simplesmente Woody, por causa do cigarro barato sempre colado nos lábios, era um homem de imenso carisma, com voz melodiosa e grande talento para tocar maracas. Trabalhava na base americana, perto de Burtonwood, mas também dirigia um clube de *striptease* e algumas espeluncas ilegais, conhe-

---

* *Marca inglesa de cigarros. (N. do T.)*

cidas como *shabeens*. A mais conhecida era o Berkeley, onde John Lennon, ocasionalmente, dormia em uma cama de armar.

Allan Williams tinha divulgado que, na noite de folga da banda, conjuntos locais seriam bem-vindos para tocar no Jacaranda. Tirando algumas festinhas informais na escola de artes, John, Paul e George nunca tinham tocado como um trio. Era pouco provável que conseguissem fazer um *show* com tão pouca experiência. Além disso, mesmo com Cynthia, John andava perturbado demais para que pudesse dedicar muito tempo à banda. Havia dias em que nem se levantava da cama, ou então se sentava melancolicamente à mesa de algum bar e lá permanecia, torturado por "sentimentos de remorso".

Em junho, no encerramento de mais um ano letivo, John estava atacado pela inércia. Os estudantes do segundo ano tinham de fazer uma série de exames, cujo objetivo era aferir o desempenho individual, de modo a determinar se estavam aptos a seguir mais um currículo de dois anos – ao final do qual, se aprovados, receberiam o Diploma Nacional de Designer. Exigia-se que todos enviassem um portfólio com seus trabalhos ao Ministério da Educação, onde seriam avaliados por uma banca examinadora. Embora Ann Mason lhe tivesse dado toda uma série de desenhos, John ainda não tinha o suficiente para compor um portfólio. Segundo Rod Murray, "todos juntaram pinturas e desenhos para montar um portfólio para ele".

As coisas pioraram, no entanto, quando chegou a notícia de que John fora reprovado em tipologia e teria de repetir o curso. Claro: era a única matéria que ele realmente detestava. Parecia ser mais uma punição. John ficou visivelmente prostrado por um forte sentimento de fracasso e sua raiva se transformou em desespero. No entanto, justamente quando parecia que não encontraria uma saída para suas ansiedades, uma saída veio ao seu encontro.

[I]

Nos anos seguintes, John e Cynthia contaram várias histórias sobre George Harrison, "aquele carinha engraçado" de orelhas de abano, gestos lentos e tagarela. Já para ele os dois pareciam o casal perfeito, um símbolo de independência. Durante as férias de verão, George descobria o paradeiro da dupla e grudava nela como uma artilharia anti-aérea. "Cyn e eu íamos a um café ou assistir a um filme", contou John a um entrevistador, "e George nos seguia pela rua uns 200 metros atrás." No início, eles fingiam não vê-lo. Cynthia, que era educada e meiga demais para dar um "chega-pra-lá", sussurrava um apelo nervoso a John em favor do garoto de 15 anos. "[George] acabava nos alcançando rapidamente", lembrou ela, "e [perguntava]: 'Aonde vocês vão? Posso ir também?'" Com freqüência, os planos dos dois pombinhos incluíam um agarramento mais provocante no escuro do cinema – que tinham de deixar de lado diante da abordagem daquele garoto importuno. "A partir daí, passávamos a tarde perdida como uma trinca alegre, imaginando o que cargas-d'água iríamos fazer."

Realmente, o que cargas-d'água iriam fazer. Naquela época, ainda não lhes havia ocorrido que George logo viria revigorar a carreira paralisada da banda.

Não se sabe se George sequer contou que já estava tocando com outras pessoas. Além do mais, o Les Stewart Quartet não fornecia motivo para alarde. Como músicos, "eles não se comparavam a John e Paul". Seu lado bom, entretanto, era o acesso que tinham a um grande espaço para ensaiar no Lowlands, com uma atmosfera que atraiu a primeira namorada fixa de George, Ruth Morrison. Uma noite, durante um intervalo particularmente desanimado no Lowlands, ela descobriu que uma nova boate estava sendo inaugurada um pouco mais abaixo, do outro lado da rua, na Hayman's Green, e prometia causar grande furor. A boate ficava no porão de uma casa e era do tamanho de uma caverna, podendo abrigar mais de trezentos jovens – e, pelo que Ruth tinha ouvido falar, ofereceria música ao

vivo. Os conjuntos sabiam que em geral os donos das novas boates, bares e cafés contratavam o primeiro grupo que entrasse – o principal critério para a escolha era a autopromoção, não a qualidade. Sem esperar por mais detalhes, os membros do Les Stewart enviaram seu representante mais bem-apessoado, o guitarrista Ken Brown, para que passasse uma conversa nos donos.

A casa, no número 8 da Hayman's Green, era uma pequena mansão, uma bela casa cinza de quinze quartos, de estilo vitoriano, que ficava afastada da rua, numa alameda de árvores altas. Ken conhecia muito bem a "casa de Best", como era conhecida, já que o filho do dono, Pete, era de sua classe na Collegiate Grammar School. Foi exatamente Pete quem propôs à família que fizesse uma boate no porão inacabado da casa e logo ganhou o apoio da mãe, Mona, uma sociável prima-dona indiana, para quem a arte dramática era um combustível essencial. E a casa noturna seria uma boa distração para ela, visto que seu casamento com Johny Best, um promotor de lutas empolado que não trabalhava devido a uma doença cardíaca, andava um tanto trôpego.

"Dei a volta para vê-la", recorda-se Brown, "e a ajudamos a terminar a boate, instalando as luzes, cobrindo as paredes com quadros de madeira para evitar que a umidade se condensasse ali, pintando o local de laranja e preto. Em troca, a senhora Best nos prometeu que poderíamos tocar lá quando a casa estivesse finalmente aberta."

Nas semanas antes de a boate abrir, um zumbido constante nunca antes ouvido pela vizinhança tomara conta do bairro de West Derby Village. As crianças da rua ficavam de boca aberta com todo o trabalho que estava sendo feito: a instalação de luzes, o revestimento das paredes com painéis de madeira, a impressão de carteiras de sócios, tudo isso exibindo o nome sedutor da boate, Casbah.

A data marcada para a inauguração foi o dia 29 de agosto de 1959, um sábado à noite. Para o Les Stewart Quartet, esse foi um marco em sua breve e relativamente obscura existência. Mais de trezentos adolescentes já haviam comprado a carteira de sócio antes mesmo da inauguração, e essa atenção iria lançar o conjunto à notoriedade. Porém, a um passo de tornar-se celebridade, o grupo entendeu mal a participação mais ativa de Ken Brown, vendo nela uma tentativa de concentrar poder. Stewart ficou ofendido e isso iniciou uma rixa entre os dois rapazes mais ou menos uma semana antes da estréia, levando Brown a se recusar a subir ao palco. O conjunto terminou prematuramente, e coube a George e Ken dar as más notícias a Mona.

Na saída da boate, Brown perguntou a George se havia alguma maneira de eles salvarem a casa. "Ele disse que tinha dois amigos", concluiu Brown, "e pegou um ônibus para trazê-los."

◆◆◆

Desde o momento em que foi inaugurado, o Casbah fez um sucesso estrondoso. Os jovens que apareciam mal podiam acreditar: o lugar era deslumbrante, excitante, enfumaçado, jovial, exclusivo – bem rock'n'roll –, e vibrava na atmosfera perfeita. Mo Best ofereceu a "melhor casa", e os Quarry Men – John, Paul, George e Ken Brown – puseram-na abaixo. Mesmo sem baterista ou amplificadores, eles incendiaram a multidão entusiasmada. Os jovens em pé, "grudados um no outro", aglomeraram-se ao redor do conjunto, que foi pressionado para trás, num canto onde antes se colocava carvão para o aquecimento. Parecia inacreditável que eles não se dispersassem; não havia um defeito sequer em sua apresentação.

"Entre as canções que tocamos naquela noite", lembrou Ken Brown, "estavam 'Long Tall Sally'... e 'Three Cool Cats', que John cantou revirando os olhos." O resto das músicas evoluiu numa imprecisão fantástica, mas infinitamente agradável. Só o fato de se apresentar de novo, diante de tanta gente, deixou-os muito satisfeitos – e aliviados. Até Mo Best se surpreendeu com o desempenho dos rapazes que contratara no lugar do Les Stewart para ser a banda da casa, e garantiu-lhes a magnífica quantia de 3 libras a cada noite de sábado.

Mais do que a música e os comes e bebes, o que animou os freqüentadores do Casbah foi o *conceito*. Havia certa exclusividade nele, não no sentido restritivo das rivalidades de classe que isolavam e dividiam o Império Britânico, mas naquilo em que celebrava a proximidade entre as pessoas. Para pertencer ao local era necessário ter certa idade, não importavam classe, educação, religião ou condição econômica. Os jovens iam lá para dançar, conversar e escapar da rotina enervante transmitida pelos pais, na maioria figuras distantes. "Nenhum de nós pensava que se pudesse ter muita coisa na vida", afirma Colin Manley, cujo grupo, o Remo Four, tocou depois no mesmo clube. "Nós podíamos ainda estar na escola naquele momento, mas já fazíamos parte do sistema, nossa vida já estava bastante predeterminada, o que para a maioria dos jovens de Liverpool significava não possuir diploma, ter um emprego sem perspectivas, um casamento sem amor, vários filhos, pouco dinheiro e muita cerveja para afogar as mágoas. Portanto, um lugar como o Casbah era algo completo, estava fora do sistema... e era nosso."

Enquanto os Quarry Men aproveitavam a nova empreitada, o número de sócios do Casbah chegava aos milhares. A boate ficava tão lotada que após algum tempo era possível "apenas ouvir mais ou menos o conjunto". Para incrementar o espetáculo, John pediu a Harry, um guitarrista baixo e franzino, que "abrisse as apresentações para eles", o que, na verdade, consistia em uma curta execução de duas músicas, nada mais do que uma artimanha para o grupo de Lennon usar o amplificador de Harry. "Foi uma boa idéia, que logo teve efeito contrário", constata Arthur Kelly, amigo de George. "O cara era um desastre.

O que ele tocou foi uma versão muito fraca de 'Apple Blossom Time' e o público quase o linchou." Por sorte, antes de haver tempo para que se iniciasse a violência, os Quarry Men conectaram os instrumentos ao amplificador e agitaram o público com "Blue Suede Shoes" e "Johnny B. Goode", arrebentando o porão com 40 watts de potência.

Quando os rapazes não estavam no palco, vagavam pela multidão, conversando com amigos e paquerando. "As garotas foram o principal motivo que nos levou a montar o conjunto", admite Paul, citando a velha causa que põe em movimento todo garoto em idade escolar que alguma vez tocou uma guitarra na vida, e que desde o começo não foi um problema para eles. De todas as moças atraentes que circulavam pelo Casbah, uma em particular chamou a atenção de John. Era uma loira misteriosa, com ar tenso de quem se sentia ofendida, que John apelidou de Bubbles ["Bolhas"] por não ter sido apresentado a ela e porque o apelido justamente não era adequado a ela. Na verdade, *todos* os rapazes notaram que ela assistia às apresentações. Apesar de não ser bonita, era como um felino, intensa de maneira misteriosa, e também estava ansiosa para conhecê-los. "Estava na minha cara que eu gostava de John", assume Bubbles, cujo verdadeiro nome é Dot Rhone, "mas, assim que ficou claro que ele tinha namorada, perdi o interesse." Em vez de John, ela se aproximou de Paul com bastante determinação, fingindo um desmaio para poder atraí-lo para fora, onde poderiam ficar a sós.

Uma vez sozinhos, uma "atração imediata e irresistível" tomou conta do casal. Paul sentiu que Dot era diferente das outras moças do Casbah. Ela crescera em uma área mais rica de Liverpool chamada Childwall, e era vizinha de Brian Epstein, futuro empresário dos Beatles. Mas "talvez pertencêssemos a mundos completamente diferentes", conclui Dot, pois sua condição financeira menos próspera era bem diferente da "grã-finagem" evidente de Epstein. "Não tive uma infância normal. Meu pai era alcoólatra, nunca guardava dinheiro, e a única razão pela qual vivíamos naquele bairro era que uma tia doente havia deixado a casa para minha mãe." Um ano mais nova que Paul, Dot tinha sido aluna da Liverpool Institute High School, "a escola de garotas que ficava do outro lado da rua, em frente ao Inny", mas havia deixado os estudos em junho para trabalhar como funcionária da filial do District Bank, na Dale Street, a fim de sustentar a família. Ela acredita que Paul tenha se sentido atraído pelo seu jeito carente e suscetível, que a deixou sob a influência do namorado; ela o achou "adoravelmente bonito, de opiniões formadas" e cheio de autoconfiança. "Ele vinha de uma família em que todos se importavam um com o outro, e eu nunca tinha visto isso", afirma Dot. "Eles se juntavam ao piano, enquanto Jim tocava músicas como 'You Must Have Been a Beautiful Baby' e, às vezes, cantava com Paul e Mike." Lá no fundo, ambos reconheceram, indubitavelmente, a solidão um do outro, a falta de um dos pais – no caso dela, por causa do vício.

Em poucos dias, Paul e Dot tornaram-se um só. Logo passaram a ficar juntos durante a semana, mas os sábados eram reservados para o Casbah, onde Dot uniu-se a Cynthia em seu novo papel de animadoras invisíveis do conjunto. "Foi incrível como a banda se tornou popular – e tão rapidamente", conta Dot, recordando-se daquelas noites com exaltação. "Ao vê-los tocar, podia-se sentir que eles agradavam ao público sem precisar fazer nenhum esforço. Entre eles havia uma sociedade em que predominava uma admiração mútua e madura." Talvez ninguém estivesse gostando mais de tudo isso do que Mona Best, que não conseguia imprimir carteiras de sócios rápido o suficiente para satisfazer a demanda. Ela estava impressionada com "as fantásticas cenas que aconteciam do lado de fora" – filas intermináveis que serpenteavam pelo gramado da frente e pela Hayman's Green abaixo –, sem falar nas taxas de inscrição e nas entradas de 5 *pence*, que tinham uma procura além de suas mais desvairadas expectativas. Graças ao boca-a-boca, ela podia receber quatrocentos jovens antes de perder o domínio da situação, quando os ânimos se inflamavam e a multidão se tornava incontrolável. Com o constante entra-e-sai de jovens, pelo menos 1.300 pessoas passavam pelo Casbah num sábado à noite. Apesar do excesso de gente, os pais vinham até o porão despercebidamente para verificar o que acontecia ali; policiais em serviço paravam para tomar um refrigerante. E todos elogiavam o grupo musical da casa, que parecia estar destinado a tocar lá indefinidamente.

Por isso, todos ficaram consternados quando logo tudo acabou.

◆◆◆

Há inúmeras histórias sobre como o dinheiro dos Beatles ia embora, principalmente porque havia muito e ninguém queria administrar as despesas. No início, porém, eles sabiam para onde ia cada centavo. "Eles não tinham muito [...] naquela época", esclarece Mona, "então brigavam por causa de cada *penny*."

Era inacreditável, mas os Quarry Men deixaram de se apresentar no Casbah pela extraordinária quantia de 75 *pence* [três quartos de 1 libra!]. Na sétima vez que se apresentaram num sábado à noite no Casbah, Ken Brown, que vinha realizando um bom trabalho como guitarrista, apareceu visivelmente gripado. Ele foi chamado à sala de Best, que ficava no andar de cima, onde ficou caído no sofá pelo resto da noite. O conjunto tocou sem ele, o que não fez a mínima diferença, já que um quarto guitarrista é algo quase supérfluo e Ken não cantava. Mas sentiram sua falta, pois ele era "um cara muito simpático", e o trabalho que vinha fazendo na boate havia levado Mo Best e Pete a gostarem muito dele (ele até havia encorajado Pete a estudar bateria). Graças a esse sentimento geral, "Mo decidiu pagar [Ken], mesmo ele não tendo tocado", afirmou Pete, que deve ter observado as conseqüências desse gesto com um olhar interessado.

De acordo com uma pessoa que viu a cena, John, Paul e George "ficaram muito irritados". Eles argumentaram que, já que Ken não havia tocado, não deveria receber, e exigiram a parte dele no pagamento, que consistia em meros 15 xelins. Não importava que cada um tivesse recebido sua paga; mesmo que Mo não acertasse a parte de Ken, eles se opuseram ao fato de *ele* aceitar. Ninguém, insistiram, podia levar nada de graça.

Mona Best foi a última pessoa instada a aceitar as exigências do conjunto; não havia nada que pudesse ser feito para acalmá-los. Pete disse: "Ela pegou o dinheiro de Ken e o deu a ele depois". Quando os Quarry Men descobriram, deixaram de tocar no Casbah. "Certo, então está tudo acabado!", foi o que Ken Brown se lembrou de ter ouvido Paul gritar antes de o grupo deixar o clube enraivecido.

Alguns dias depois, segundo Pete Best, Ken surgiu com uma solução. Eles formariam seu próprio conjunto – The Blackjacks –, o que os traria "novamente à cena". No início, Best hesitou diante da oferta; ele havia acabado de começar a tocar bateria após meses batucando nos móveis com "lápis e, depois, com baquetas". Naquele momento, o máximo que podia fazer era "dar umas batidas" na coxa, como muitas gerações de adolescentes faziam para marcar o tempo de "Wipeout". Pete, um rapaz brilhante, que tinha coordenação e entusiasmo, talvez até conseguisse tocar algumas músicas mais conhecidas de rock'n'roll, mas não tinha capacidade suficiente para tocar num conjunto. Porém, com o passar do tempo, como nenhum grupo realmente bom havia passado pelo Casbah, a idéia começou a fazer sentido para ele. Pensando melhor, Pete achou que essa poderia ser uma boa oportunidade para praticar e, ao mesmo tempo, uma forma de corrigir uma injustiça, visto que ainda estava "estupefato" com a maneira como Ken havia sido tratado por seus antigos parceiros. Ele mal podia imaginar que a decisão que tomou, diante da dispensa de Brown, haveria de persegui-lo para o resto da vida.

[II]

Quando o Liverpool College of Art reabriu, em setembro de 1959, John obteve autorização para matricular-se no departamento de pintura, em termos provisórios, para tentar conseguir o diploma em desenho. Como havia sido reprovado nos exames intermediários, foi graças à intervenção favorável de Arthur Ballard que o rapaz pôde seguir adiante no curso e especializar-se em uma área de estudos sem precisar refazer as disciplinas do currículo geral.

Ballard arriscara o pescoço por John, por isso escalou Stuart Sutcliffe para ajudá-lo. Sutcliffe era muito talentoso e, de alguma forma, inspirou e motivou o colega problemático.

"Stuart era sua última esperança", atesta Bill Harry. "[Arthur] sabia que, se alguém podia exercer alguma influência sobre John, esse alguém era Stu."

De algum modo, Sutcliffe conseguiu conquistar Lennon, e logo os rapazes começaram a pintar juntos num estúdio vazio que ficava no andar superior, em sessões que duravam a tarde toda. Muito tempo depois de os outros estudantes terem ido para casa, eles continuavam trabalhando apaixonadamente em novas técnicas, experimentando uma ampla gama de cores com total liberdade para expressar uma torrente de idéias. Como Stuart era praticamente o professor de pintura de John, introduziu-o aos conceitos básicos de imagem e composição, dando dicas sobre como dominar o pincel ou controlar o fluxo da tinta. Sutcliffe ensinou-o a trabalhar em suas próprias pinturas, quais tintas a óleo produziam as combinações mais surpreendentes, como controlar e explorar as emulsões. Cynthia, sentada perto das janelas, de onde entrava uma luz suave e azul vinda da rua, lembra-se de ter ficado "fascinada" pela maneira como John aceitava as lições. "Ali, sem ninguém vendo, sem ninguém a quem ele pudesse querer entreter, ninguém para criticá-lo, [ele] podia aprender e relaxar", conclui ela. "John estava aproveitando muito, salpicando cores audaciosas sobre a tela, jogando areia por cima – tentando todas as experiências possíveis que poderia não ter tido coragem de fazer na frente de nenhuma outra pessoa."

Eles eram diferentes, e Sutcliffe notou isso também. "Stuart usava óculos coloridos em homenagem a seu ídolo, Cybulski, conhecido como 'o James Dean polonês', sem falar em seus heróis de arte *underground*", lembra Harry. "[Ele] tinha muitas idéias inovadoras sobre a maneira de se vestir", disse Rod Murray. "Stuart usava o que chamávamos de botas Chelsea, [sapatos] de estilo italiano, de bico fino, que tinham um corte do lado [...] e uma daquelas jaquetas de aviador antiga, feita de couro de carneiro." Cynthia referia-se a ele como "uma criança" por causa de seu tamanho e estrutura frágeis, mas nunca depreciou sua altura. Como assinalou Rod Murray, há diferença entre ser fraco e ser quieto. "Stuart não tinha uma personalidade visivelmente vigorosa – pelo menos não como a de John –, mas tinha um caráter *muito* forte. Ele era pequeno, mas determinado [...] uma pessoa muito intensa." Nenhum estudante de artes era mais respeitado ou admirado. Em todas as aulas que freqüentava – pintura, desenho, desenho de observação –, "uma enorme energia e intensidade" tomava conta da sala. Ele pintava com vigor e convicção, e John sabia disso. Muitas vezes, isso seria o suficiente para deixá-lo corroído de inveja, mas Stuart não despertava esse sentimento nele. Nem a popularidade ou o talento do amigo ameaçavam o ego de John. Stuart não se gabava do seu talento artístico nem tentava impor-se por causa dele a John; ao contrário, sempre o encorajava sem fazer de suas deficiências um cavalo de batalha. John também ficou impressionado com o fato de, ao contrário de tantos outros estudantes que encontrou, Stuart não ter tudo de mão beijada. Não tinha nenhum privi-

légio, nenhuma bolsa ou subsídio para os estudos. Todo "trocado" que sua mãe separava para ele era gasto com a pintura. "Stuart nunca revelava as dificuldades que tinha", conta Bill Harry, "mas as coisas eram realmente difíceis para ele naquela época. Ele praticamente não tinha dinheiro, e a escola fornecia de graça apenas certa quantidade de material, que nunca era suficiente. As telas eram caras, portanto ele pintava em grandes folhas de papel ofício barato; fora isso, desmontava os móveis e pintava na superfície deles que estava sem acabamento. Mas, apesar de ser tão duro, sempre dava aos colegas metade do que tinha." Esta era a força de Stuart: sua integridade.

"John fez todas as coisas que Stuart teria adorado fazer se tivesse coragem para isso", confessa Millie, mãe de Stuart. E John tinha a mesma paixão por música e poesia que Stuart mostrava ter por arte. Na verdade, John exibia no palco o que Stuart sentia diante de um cavalete, algo verdadeiro e visceral.

Nos meados da década de 1960, a noção de bom gosto cultural que viria a prevalecer incluiria Shakespeare e Pynchon, Rembrandt e Warhol, Beethoven e os Beatles, mas em 1959, em uma cidade provinciana como Liverpool, essa estética demorou para consolidar-se. O incipiente gosto local residia no culto a "trabalhos experimentais" como *O apanhador no campo de centeio* e *O estrangeiro*, e, de acordo com Bill Harry, esses dois livros "foram muito apreciados" por Stuart e John. Durante todo o outono, os dois amigos tornaram-se inseparáveis, reforçando reciprocamente suas paixões prementes, além de explorarem novos horizontes. John guiava seu mentor em todas as excentricidades do rock'n'roll – tocando todos os discos em que conseguiam pôr as mãos e fazendo rapsódias de Elvis, Buddy e Chuck –, e Stuart respondia na mesma moeda, prolongando-se em catálogos de exposições de museus e analisando detalhadamente John Bratby e o abstracionista russo Nicolas de Staël, explicando a composição de cada pintura. À noite podiam ir ao Ye Cracke para encher a cara de cerveja e depois terminavam esticando para tomar um café no Jac, onde ficavam até fechar.

Para John, esse foi um semestre idílico; ele praticamente se mudou para o pequeno apartamento da Percy Street – "dormindo no quarto [de Stuart]" durante a maior parte da semana, o que deixava Mimi alarmada –, onde sempre havia espaço para pintar, tocar violão ou namorar Cynthia. Era um lugar para trocar idéias e escapar da solidão da Menlove Avenue, e Rod e Stuart gostavam de tê-lo por perto. Quando se cansavam de trabalhar ou se aborreciam, faziam uma festa para espantar o tédio. Sempre podiam contar com a mistura interessante de pessoas que apareciam por lá, não apenas estudantes de artes, mas também conhecidos do Ye Cracke: enfermeiros, estivadores, professores – além de Paul e George, cuja presença reforçava o impulso que davam à trajetória de John. A música nunca foi um problema: Stuart tinha um toca-discos velho, Rod, um gravador, John

acompanhava as músicas no violão e tinham discos suficientes para tocar a noite toda, o que geralmente acontecia.

No início de novembro, entretanto, eles pararam de dar festas, já que passaram a fazer todo o esforço possível para ajudar Sutcliffe, que ficou ocupado quase de modo obsessivo, quase mergulhado num transe em longas sessões de trabalho: ele estava pintando para a prestigiada bienal de arte John Moores, na Walker Art Gallery de Liverpool. Patrocinada pelo mais eminente filantropo da cidade, a mostra exigia um grande esforço dos talentos locais e era avidamente aguardada durante o ano inteiro. Todos os alunos da faculdade eram incentivados a inscrever seu trabalho, apesar de quase nunca serem aceitos. Stuart, entretanto, estava determinado a fazer uma obra definitiva e empenhava-se numa "pintura imponente" – os quase 2 metros e meio do quadro davam conta do recado – que captasse a impetuosidade e a inquietação de sua geração. O trabalho era doloroso e demorado, mas valia a pena: a obra teve uma "verdadeira repercussão"; seu tecido de formas irregulares e tons verdes e azuis emitia uma força harmônica e abstrata que conferia legitimidade à missão de Stuart.

A pintura, que na verdade foi realizada numa tábua, teve de ser montada em duas peças e fixada com dobradiças por causa do tamanho. "Carregamos metade da pintura até a Walker Art Gallery", afirma Rod Murray, cuja obra inscrita, uma escultura, não fora aceita. "Alguma coisa aconteceu e a outra metade nunca foi montada, mas a parte que foi levada à galeria foi exposta – e vendida!" E para ninguém menos que a estimada patrocinadora da exibição, a John Moores Foundation, que pagou 65 libras pela obra.

Stuart ficou empolgado. O lendário júri de arte da cidade atravessou uma vasta área de talentos consagrados e prestou honras a um jovem abstracionista. Era a aprovação definitiva: ser selecionado para a exposição, alcançar sucesso de crítica e ainda realizar sua primeira venda! Essa combinação se mostrou arrebatadora, sem mencionar o benefício financeiro. "De repente Stuart tinha um bom dinheiro", comentou Murray. A maneira como ele o gastou se tornaria inesquecível.

[III]

Sem dúvida John sentiu falta da atenção do amigo, mas, se ficou ofendido ou com algum ressentimento, não o demonstrou. Ávido por aproveitar o sucesso feito no Casbah, canalizou novamente sua energia para o grupo. Paul e George também dividiam com ele o desejo de ir em frente. Porém, no outono de 1959, eles tiveram alguns problemas de logística pouco usuais. Paul permaneceu próximo, no Liverpool Institute, onde cursava o

*Remove**, e juntava-se ao grupo costumeiro na hora do almoço, na escola de artes. Todavia George, que a essa altura se tornara integrante oficial do conjunto, não estava disponível para segui-los de perto.

No fim do semestre, sem dúvida graças a suas faltas freqüentes na escola, George recebeu um boletim escolar especialmente desolador, que demonstrava que ele havia "repetido em todas as matérias" – belas-artes, línguas, literatura, matemática, ciências... e até em educação física. Anexa à parte inferior do boletim estava uma reprimenda sarcástica escrita pelo diretor do colégio, que dizia: "É difícil avaliar o trabalho deste rapaz, porque ele não fez nenhum". Se o comentário tinha a intenção de despertar o aluno, não deu certo. George estava num período suscetível e intelectualmente inseguro; nada o irritava mais do que a autoridade, e ficou particularmente enfurecido com aquela crítica, vinda de um professor – "um cara velho que deitou o verbo" –, e, para vingar-se, deixou a escola.

"Seus pais foram claramente condescendentes com isso", comenta Arthur Kelly; entretanto, pode-se imaginar a profunda decepção do pai de Harrison. Usando Louise para intervir a seu favor, George batia perna sem compromisso pelo bairro, na esperança de encontrar alguma ocupação. "Naquele momento, ele não tinha a menor idéia do que queria da vida", salienta Kelly, que se manteve amigo próximo. Todos faziam alguma sugestão, cada qual mais ilusória que a outra. Os dias transformaram-se em meses; por fim, graças à insistência de Harry, George prestou exame para aprendiz, mas não passou. Um pouco mais tarde, um escritório que contratava jovens encaminhou-o para o trabalho de decorador de vitrines na Blackler's, uma das florescentes lojas de departamentos de Liverpool, e ele se tornou aprendiz lá, recebendo o salário de 1,5 libra por semana. O emprego trouxe-lhe alívio, mas, enquanto trabalhava, ficou impossível para George passar a hora do almoço cantando.

Durante o outono, o conjunto raramente conseguiu reunir-se para fazer alguma coisa significativa. Com o boicote que passaram a sofrer no Casbah, apenas algumas exibições tiveram público satisfatório ou geraram dinheiro suficiente para o custo. O grupo passou a sobreviver graças a uma série de competições entre conjuntos, o que permitia que tocassem para um público considerável, mas eles apenas fingiam estar interessados nisso, não tiravam proveito nenhum dessas oportunidades.

Determinados a romper de vez com o passado, entraram numa competição chamada Star Search usando o nome de Johnny and The Moondogs [Johnny e os Cães da Lua]. O mais provável é que tenham se apropriado da criação de Alan Freed, cujo programa de rádio na WJW se chamava "The Moondog Show". Talvez tenha sido uma daquelas inspirações

---

* Série anterior ao sexto ano.

surgidas no calor do momento, na hora de preencher a ficha de inscrição. De todo modo, era típico deles: um nome estranho na medida certa que combinava um toque perfeito de humor inocente e a irreverência necessária para alvejar os tradicionalistas. "Moondogs", assim como "Beatles", era um tanto divertido, um tanto absurdo; eles poderiam ir a qualquer lugar sem parecer deslocados.

Johnny and The Moondogs apresentaram-se no Empire no dia 18 de outubro, o segundo domingo da competição. "Cantando de maneira brilhante", o grupo foi classificado para as finais em duas semanas de apresentações e, depois de mais uma eliminatória, caíram na armadilha da final em Manchester. Havia um número de candidatos acima do normal no Manchester Hippodrome em 15 de novembro de 1959. A inscrição demorou o dia inteiro. "Chegamos lá de manhã", explica Ray Ennis, do Swinging Bluegenes, "e havia uma fila que dava a volta no local. Eram centenas de jovens, todos arrastando instrumentos e amplificadores. Já eram 4 horas e ainda não havíamos entrado."

O conjunto Johnny and The Moondogs pegou o trem em Liverpool e chegou com um pequeno séquito de amigos na hora exata do ensaio. "Ficamos nos bastidores esperando o público entrar", lembra Arthur Kelly. "Então fomos para a frente da platéia, para assobiar e aplaudir com toda a força. Assim, o palmômetro poderia atingir o nível mais alto possível." O conjunto tocou uma versão brilhante da música "Think It Over", de Buddy Holly, com John comandando o vocal à frente das belas harmonizações vocais de Paul e George, e quando se dirigiram aos bastidores sentiram que podiam ganhar o primeiro lugar. Tudo dependia do final, quando cada número seria apresentado novamente para uma rodada de aplausos decisiva.

Porém, conforme o espetáculo transcorria, o tempo pesava contra eles. A cada grupo que se apresentava, os olhos de John procuravam um relógio que estava sobre a mesa iluminada do assistente de palco, olhando a hora nervosamente. O último ônibus e o último trem para Liverpool partiam às 21h47; eles precisavam pegá-los ou, o que estava fora de questão, ficar em Manchester com menos de 1 libra.

Às 21h20 ainda faltava realizar mais de uma dúzia de apresentações, o que era muito para permitir a volta ao palco antes da hora do ônibus ou do trem. Sem dúvida o tempo havia se esgotado. A oportunidade de aparecer na televisão, destinada aos finalistas, tinha terminado. Enquanto John, Paul e George saíam silenciosamente, seguidos por dois ou três amigos tristes, resmungavam com amargura, embora John parecesse estranhamente conformado. Ao caminhar para a saída do palco, onde vários instrumentos estavam empilhados, John de repente se desviou do grupo. "Ele olhava para as guitarras que outros [músicos] tinham deixado lá", explica Kelly, "e, quando chegávamos perto da saída, simplesmente pegou um modelo elétrico *cutaway* pequeno e se mandou."

Após dois anos batendo naquela "porcaria velha e surrada", John Lennon finalmente tinha sua primeira guitarra elétrica – "roubada", John diria mais tarde. "Portanto, a viagem não foi um fracasso total."

◆◆◆

Conforme terminava o ano de 1959, os rapazes passavam mais tempo com as namoradas do que entre eles. John e Cynthia, de acordo com amigos próximos do casal, estavam "inebriados um pelo outro". Por sua vez, Paul deixou de ser paquerador e passou a namorar firme com Dot Rhone. Como casal, tinham um ar atraente e doce. Eles se mostravam solícitos e sensuais, gentis e inábeis, enquanto Paul às vezes assumia um papel paternal e compreensivo. Certa vez, na casa de um amigo, Dot contou que ainda não tinha conseguido se sentar naquele dia, e Paul começou a massagear seus pés, acariciando-os como se fossem animais queridos de estimação. No entanto, para os outros esse gesto pareceu um tanto inapropriado.

Por fim, os cuidados de Paul cresceram até se tornar implacáveis, quase aviltantes. Sua sociabilidade simples se tornou intransigente e voluntariosa. Paul era imensamente encantador, mas possuía um lado obscuro. Tinha a necessidade – que Dot acredita ser uma compulsão – de controlar todas as situações. Assim como John havia feito com Cynthia, Paul começou a escolher as roupas da namorada, a refazer sua maquiagem. Dot se lembra de como era agradável para Paul ficar sentado à sua frente, reparando em sua aparência para depois, de maneira pouco indireta, criticá-la – e sugerir como melhorá-la. Certa ocasião, ele insistiu em que ela arrumasse o cabelo e lhe arranjou dinheiro para isso. Sem querer desagradá-lo, Dot foi a um salão de beleza. "Infelizmente, eles pentearam [meu cabelo] em um pequeno coque horroroso", conta Dot. "Paul ficou furioso quando viu aquilo. Ele me mandou ir para casa e só lhe telefonar quando meu cabelo crescesse de novo."

Ela notou outras mudanças em Paul que provaram ser igualmente desagradáveis. Ele tinha uma vaidade quase explosiva, asfixiante, com um ar declarado de superioridade, uma atitude impassível e uma coerência à prova de qualquer intempérie. Desdenhava do menor sinal de autoconfiança de Dot, e ela, apaixonada, sujeitava-se a isso. Em geral nunca impunha sua vontade ao namorado, certamente não quando estavam na companhia de amigos. Muitas noites, no Jacaranda, ficava quieta e sorria tensa enquanto Paul e John conversavam sobre música. Se Paul lhe dirigia um olhar duro, ela congelava como um coelho assustado. "Nós não podíamos abrir a boca", relata Dot, ao falar sobre a sua presença e a de Cynthia naquelas reuniões noturnas. "Eles falavam a noite toda e nós apenas escutávamos."

Um dia, pouco antes do fim do ano, John avisou que Stuart Sutcliffe estava se mudando para um espaçoso apartamento estudantil perto da escola, onde teriam bastante espaço para ensaiar. Sem demora, todos decidiram encontrar-se lá para conferir o lugar.

O apartamento ficava no primeiro andar de uma construção que fazia parte de um conjunto de prédios chamado Hillary Mansions, de estilo georgiano, diagonal à escola de artes, no número 3 do Gambier Terrace. Quando os rapazes entraram, acharam que o espaço tinha um ar estudantil bastante familiar: quartos cheios de gente e com pouca mobília, duas garotas "boêmias" – Diz Morris e Margaret Duxburry, que haviam se mudado para lá para ajudar a assumir o "ridiculamente caro" aluguel de 3 libras por semana –, uma porta giratória por onde entravam os visitantes e bagunça suficiente para reforçar a reputação do apartamento como albergue. Enquanto o antigo apartamento de Stuart tinha apenas um quarto apertado, este era sinuoso: havia uma sala enorme, com pé-direito bem alto, que era aquecida por uma lareira, junto com um quarto menor, que as duas garotas rapidamente tomaram para si. No final de um longo corredor ficavam a cozinha, um banheiro e um enorme quarto nos fundos com dois vestíbulos grandes. "Stuart ficou com o quarto dos fundos", contou Rod Murray, "e nós pusemos todos os cavaletes lá." Em pouco tempo surgiu uma galeria de pintura subindo pelas paredes.

John, Paul e George começaram a tocar no quarto dos fundos praticamente a partir do dia em que Stuart se mudou para lá. Encontravam-se todas as noites, depois que o Blackler fechava, e davam vida a mais de duas dúzias de músicas escolhidas do crescente repertório de sucessos da época. Ninguém se lembra deles trabalhando em canções de autoria própria, embora seja provável que houvesse algumas delas misturadas às demais. No entanto, faziam despertar uma atmosfera festiva a cada noite, conforme os amigos apareciam para ouvi-los e dançar. Eles eram muitos, "como numa festa interminável", mas quase no mesmo momento "começamos a receber reclamações de cima e de baixo", recorda Rod Murray.

Àquela altura, John havia praticamente se mudado para o Gambier Terrace, dividindo o quarto dos fundos com Stuart, que estava feliz por ter companhia. Embora John tenha demonstrado pouco interesse em literatura na Quarry Bank, atirou-se cobiçosamente sobre os livros de Stuart, como *Da natureza das coisas*, de Lucrécio, uma das obras-primas que o amigo apresentou a John com bastante ênfase certa noite, como um desafio para "abrir sua cabeça de *scouser*".

John estava fazendo mais do que "abrir a cabeça". No final de 1959, ficou claro para ele que, se o conjunto tivesse de crescer de algum modo significativo, precisaria fazer alguns ajustes. Sem baixo e bateria, não haveria rock'n'roll. Era preciso renovar – ou esquecer aquele negócio todo.

Pouco antes do Natal, ele e Stuart estavam vagando um dia pelo gelado cemitério da catedral anglicana, bem em frente ao Gambier Terrace. Aquele era seu refúgio favorito; os rapazes passavam horas, às vezes tardes inteiras, andando ao vento, nas ladeiras circulares que davam a volta na igreja, perto do pátio da frente. De lá podiam ver, ao longe, a cúpula brilhante do Royal Insurance Company Building e, mais ao longe ainda, o contemplativo rio Mersey, com sua fila de barcos a praticar pesca de arrastão no canal Narrows.

John adorava ler compenetradamente as lápides sujas de fuligem e semi-enterradas no solo esponjoso. Não importava quanto as examinasse, sempre havia algo a ser descoberto que o mantinha entretido. Porém, nesse dia, ele parecia distraído. Enquanto Stuart se agachou num pedaço de terra coberto de vegetação, John fitava a paisagem. Por fim, hesitando, disse: "Agora que você conseguiu todo esse dinheiro, Stu, pode comprar [um baixo] e entrar para o nosso grupo".

Foi um risco muito bem calculado. John na certa não queria que Stuart sentisse que estava se aproveitando dele. E havia um problema de harmonia a ser considerado. Stuart se entrosaria com Paul e George? Os rapazes se davam bem – como amigos. Isso facilitava a vida social do grupo, mas os conjuntos tinham personalidade própria e precisavam de um tipo de comunicação totalmente diferente. Pintura era uma coisa, mas ritmo?... Será que Stuart poderia seguir uma batida ou levar uma melodia? Seria capaz de aprender a tocar um instrumento? Essas eram as questões para as quais John não tinha resposta.

Contudo, Stuart demorou apenas um instante para pensar antes de responder à oferta. "Ele achou que era uma ótima idéia", relembra sua irmã Pauline. "Mais do que tudo, foi o visual, não a música, que o atraiu. Ele gostava de todo o conceito da arte pop, de Buddy Holly e de Elvis, da aparência deles." Anos antes de a estética se tornar a pedra fundamental do rock'n'roll, Stuart sabia que a imagem era tudo. Quanto ao baixo, ele concluiu que seria fácil aprender a tocá-lo. Sua mãe havia insistido em que tomasse aulas de piano, o que ele fazia de modo obsessivo desde os 9 anos de idade. Stuart havia tocado corneta no Air Training Corps*, e seu pai "lhe ensinara uns acordes no violão". A parte mais difícil, no que dizia respeito ao contrabaixo, descobriu ele, seria conseguir um.

Esse se revelou o menor dos problemas. Stuart achou um baixo Hofner President desbotado pelo sol na vitrine da Hessy's Music Store, que preenchia muito bem os requisitos necessários. Correm inúmeras histórias sobre como ele entregou tudo o que ganhou da Moores Foundation em troca do baixo. De acordo com uma versão, seu pai encontrou o baixo enquanto bisbilhotava o quarto do filho e ficou louco da vida quando soube do preço

---

* *Organização voluntária de cadetes do Reino Unido, associada à Real Força Aérea britânica (RAF), que promove treinamento militar a jovens civis e incentiva aqueles que têm aptidão a ingressar na aviação e na própria RAF. (N. do T.)*

dele. Na verdade, administrando as finanças com um pouco de criatividade, um plano de parcelas mensais teria funcionado bem com Frank Hesselberg, de modo que simplesmente uma modesta entrada de 5 libras lhe teria permitido conseguir o baixo.

Stuart pode ter feito a escolha adequada, mas sua decisão de tocar deixou perplexos os colegas artistas plásticos. Bill Harry, por exemplo, lembra-se de ter se irritado quando Stuart ostentou o novo baixo como se estivesse mostrando uma pintura a óleo pronta. "Eu disse a ele: 'Que droga é essa?'", lembra Harry. "Você é apaixonado por *arte*, não por música!" Stuart livrou-se desse dilema ostentando um descaso difuso. Para desaprovação de Harry, respondeu de maneira tranqüila: "Não, não, está tudo certo. Eu acho que isto aqui é arte". Estava decidido a dedicar-se à banda com "a maior seriedade e intensidade possíveis", assim como tinha feito com a pintura. "E, de qualquer jeito", Stuart contou, "eles vão ser os maiores. Eu quero ser parte disso."

Capítulo 11 | **Com o pé na estrada**

[I]

Depois que Stuart se juntou à banda, encontrar um nome adequado entrou na ordem do dia. Certa noite, em fevereiro, reunidos no apartamento da Gambier Street, John e Stuart quebravam a cabeça para encontrar algo melhor do que Johnny and The Moondogs. John contou mais tarde a Hunter Davies que estava "pensando que Crickets [nome da banda de Buddy Holly] seria um ótimo nome para um conjunto inglês, quando me veio à cabeça a palavra *beetles*"*. Pode ser que tenha sido assim tão simples. Segundo outras versões, foi Stuart quem sugeriu *beetles*, inspirado na gíria que os motoqueiros do filme *The Wild One* [*O selvagem*] usavam para chamar suas garotas. De qualquer maneira, a idéia de mudar a ortografia foi de John, que pretendia "fazer o nome lembrar a *beat music*"**, só de brincadeira". Só que, ao colocar a palavra no papel para mostrá-la aos outros, ele escreveu "Beatals".

Paul se recorda de ter sido informado do nome, no dia seguinte, juntamente com George, e de ter gostado dele na mesma hora. "John e Stuart saíram do apartamento e disseram: 'Pensamos num nome!'", lembra ele, sorrindo. *The Beatals*. Tinha a sonoridade certa e era incrivelmente sugestivo. Tratava-se de um nome curto, atrevido e vigoroso; possuía uma qualidade fluida e ornamental. *The Beatals*. Sim, pensou ele, vai funcionar, vai funcionar muito bem.

---

* *"Besouros". A primeira idéia de Lennon, a palavra* "cricket", *significa "grilo", e também é o nome de um esporte tipicamente inglês. (N. do T.)*

** *Também chamada de Merseybeat pelos conjuntos de Liverpool, Brumbeat pelos de Birmingham – e outros termos compostos com* "beat", *a depender da cidade. Todos esses termos nomeiam a mesma coisa: a música pop que evoluiu na Grã-Bretanha, a partir dos anos 1960, muito bem representada pelos próprios Beatles. (N. do T.)*

Mas nomes, por si só, não garantem contratos para *shows*. Mesmo com um achado como "The Beatals", o conjunto ainda não estava preparado para arranjar trabalho. Havia o problema da bateria – ou melhor, da falta de bateria. E, embora Stuart fizesse ótima figura segurando um contrabaixo elétrico, teria de realmente aprender a tocá-lo. Em vez de realçar a batida com o baixo como deveria, o pesado polegar de Stuart massacrava as cordas robustas do instrumento, produzindo um ritmo estável, mas entediante. Ele não fazia floreios ou *slides* nas frases, somente uma pulsação monótona: *tum-tum-tum-tum*. Mas isso não desencorajou John. Numa inversão dos papéis que desempenhavam na pintura, ele passou a lapidar a técnica de Stuart, diligentemente, trabalhando com ele todas as noites e ensinando-lhe as músicas. A meta seguinte passou a ser prepará-lo para enfrentar uma platéia; sem isso, não haveria sentido em continuar.

Em fevereiro de 1960, o único convite para se apresentar partiu de um clube trabalhista, do qual Jim McCartney era sócio. Apenas Paul e George compareceram, e foi uma apresentação muito diferente das que tinham feito como Quarry Men, para não falar das que iriam realizar como Beatles. Pensando em agradar ao pai de Paul, os rapazes tocaram "Peg o' My Heart", para o delírio de duas dúzias de *scousers* de meia-idade.

Somente em março os Beatals receberam um impulso na direção certa. No início do mês, as notícias de que Eddie Cochran e Gene Vincent seriam as principais atrações de um espetáculo no Liverpool Empire se alastraram pela cidade. O concerto foi um marco para as bandas locais, que se amontoaram no teatro como se fossem moscas. Assistir aos seus ídolos ao vivo era a realização de um desejo.

Os Beatals estavam pensando em reformular o som que produziam. "Eles sabiam que, se quisessem chamar a atenção, precisariam de amplificadores", recorda Bill Harry. "Isso ficou claro depois da apresentação de Eddie Cochran." Até então, os rapazes utilizavam os sistemas de alto-falantes disponíveis nos locais dos espetáculos – quando existiam. Do contrário, o único modo de aumentar o som era tocar com mais força, ou cantar mais alto. Esses métodos, no entanto, já não impressionavam o público. Eles precisavam de mais potência.

Mas como? Amplificadores custavam caro. Os rapazes estavam sem dinheiro e já tinham dívidas na loja de instrumentos musicais Hessy's. Não havia como obter crédito para adquirir um amplificador. Frustrado e aborrecido com a situação, John concebeu um plano. Eles não eram o conjunto musical da escola de artes? O grêmio estudantil dispunha de um fundo para aquisição de equipamentos. Um amplificador, com certeza, atenderia aos requisitos.

Tanto Bill Harry quanto Stuart Sutcliffe eram integrantes do comitê do grêmio. No encontro seguinte, na biblioteca, como lembra Harry, "Stuart e eu propusemos e apoiamos uma moção para adquirir, com os fundos a que tínhamos direito, um amplificador, o qual se-

ria usado nas festas da escola". A idéia pareceu boa aos outros estudantes. Ninguém se opôs. *Voilà!* Os Beatals teriam um amplificador, não um pequeno Truvoices, equipamento-padrão da maioria dos conjuntos de Liverpool, mas um equipamento profissional, com gabinetes e alto-falantes de 18 polegadas.

Naquele mesmo mês, para demonstrar sua gratidão, o conjunto tocou em uma festa realizada no auditório da escola. O local estava lotado. Recém-saídos das provas, os estudantes alegraram-se com a oportunidade para relaxar. Mas havia também um clima de expectativa – bastante perceptível – com relação à estréia de Stuart Sutcliffe. Todo o mundo compareceu, inclusive Arthur Ballard, que confessou aos colegas estar "perturbado" com aquela "distração" de seu melhor aluno.

Ballard tinha bons motivos para isso. Fazia semanas que Stuart não tocava em um pincel. Normalmente aluno dedicado, ele passara a ficar dias – às vezes semanas – sem aparecer nas aulas. As sessões com modelo vivo, antes rotineiras, tornaram-se cada vez mais irregulares. Ballard e outros achavam que Stuart tinha dado as costas àquele mundo. E suas mãos – os delicados instrumentos com os quais se expressava nas telas – estavam em péssimas condições. Bill Harry se recorda de tê-lo encontrado na festa, inclinado sobre o baixo como se quisesse disfarçar uma dor lancinante. "Ele me disse: 'Ah, a pele dos meus dedos foi arrancada'." Harry se lembra de ter visto sangue em suas mãos. "Stuart não tinha desenvolvido os calos necessários. Mergulhou naquilo sem perceber que seria necessário um condicionamento." Ou, se percebeu, sabia que os companheiros não estariam dispostos a diminuir o ritmo para esperar por ele.

Os quatro rapazes costumavam ensaiar durante horas no Gambier Terrace, depois se instalavam no Jacaranda, onde ficavam conversando até a hora de fechar, bem depois da 1 da manhã. A mesa deles crescia como um jogo de dominós à medida que os amigos apareciam, ocupando novas mesas e cadeiras. "Os estudantes de artes gostavam de ficar à toa por lá", diz Beryl Williams, que se dividia entre os papéis de "mãezona" dos rapazes e dona de bar desencantada. Ela adorava receber os alunos e os músicos em seu estabelecimento, desde que comessem alguma coisa. Para conseguir isso era necessário fazer um pouco de pressão. Bill Harry afirma que, quando estavam com dinheiro, pediam "a especialidade dos estudantes: torradas", que custavam 4 *pence*. Se fossem acompanhadas de geléia, o preço era acrescido em 1 *penny*. Segundo Allan Williams, os estudantes às vezes faziam "uma grande conferência para decidir se poderiam pedir geléia ou se teriam de se contentar só com torradas e manteiga". Grande iguaria, uma torrada com geléia era geralmente dividida por cinco pessoas.

A "espécie de revolução musical" detectada por Williams se descortinava nas pequenas casas noturnas ou boates instaladas em porões e confirmava sua aposta no Jacaranda.

Mas foi somente com o advento do espetáculo de Gene Vincent e Eddie Cochran que ele teve uma revelação. Sentado na primeira fila, cercado de fileiras de adolescentes irrequietos, Williams ficou extasiado. "Comecei a perceber as implicações daquilo", lembra ele, analisando o ambiente e fazendo as contas. Todos estavam na onda do rock'n'roll e "eu simplesmente tinha de fazer parte daquilo".

Williams não perdeu tempo. Reservou uma noite no Liverpool Stadium para o mês de maio e viajou para Londres, onde agendou um encontro com o megapromotor de eventos Larry Parnes.

Antes de Brian Epstein e Robert Stigwood, antes das dezenas de magnatas do pop que viriam a dominar o cenário britânico, Larry Parnes era o manda-chuva. LARRY PARNES APRESENTA encimava qualquer cartaz que divulgasse um concerto de rock'n'roll em Londres. Com apenas 24 anos de idade, Larry – ou "Flash Larry", como era conhecido – era um grande manipulador. Percorrendo os bares londrinos, ele arrebanhava cantores – rostos bonitos, na realidade – que depois transformava em ídolos dos adolescentes, tivessem ou não talento, a exemplo do que fizera com Tommy Steele. "Na maioria dos casos, o que atraía Larry era o potencial para causar frenesi", diz Hal Carter, que foi braço direito de Parnes. "Além disso, ele era *gay* e adorava rapazes bonitos, que acabaram se transformando em suas ferramentas de trabalho."

Em 1960, Parnes possuía um elenco extravagante, em que os astros tinham nomes artísticos bizarros, inventados por ele mesmo, na esperança de criar glamour: Marty Wilde, Vince Eager, Duffy Power, Dickie Pride, Nelson Keene e Johnny Gentle. Segundo Carter, certa vez "Larry estava em Nova York e ouviu a música de Elvis Presley chamada 'Fame and Fortune'. Na mesma hora enviou um telegrama ao escritório com as palavras: CLIVE POWELL PASSA A SER GEORGIE FAME".

Seu maior sucesso, entretanto, foi ter transformado Ronnie Wycherly, um ex-marujo com sotaque *scouse* carregado, na sensação pop de nome Billy Fury. Parnes descobrira o rapaz durante uma apresentação de Marty Wilde, em Birkenhead. Na mesma hora, "ficou apaixonado". Billy não tinha muita voz e menos ainda presença de palco. Mas suas "maçãs do rosto salientes e olhos irrequietos" eram tudo de que Parnes precisava para movimentar sua máquina de fabricar astros. Ele embrulhou o rapaz em lamê dourado, criou para ele um penteado agressivo com topete, entregou-lhe uma pilha de discos de sucesso americanos para que fizesse versões e o encaixou na turnê Cochran-Vincent, que percorria o Reino Unido. Em pouco tempo, o nome de Billy Fury estava sendo mencionado com tanta empolgação quanto o de Cliff Richard.

Inseguro e basicamente sem instrução, com um rosto arredondado e atarracado, pele bronzeada e barba cuidadosamente conservada por fazer, Parnes "vestia-se com muita

elegância" e vinha, segundo seus amigos, de "uma boa família judaica, estabelecida no negócio de *shmatte*"*. Williams achou que suas maneiras lembravam os "modos suaves e persuasivos de um advogado", e ficou satisfeito quando Parnes se mostrou acessível aos seus planos. "Por cerca de 500 libras", Williams agendou um espetáculo que chamou de "The Merseyside and International Beat Show". Aquele era um nome grandioso para nada mais do que uma escala da turnê Cochran-Vincent, embora Parnes tenha adicionado meia dúzia de artistas de seu elenco e duas atrações locais – Cass and The Cassanovas e Rory Storm and The Hurricanes – para dar um toque caseiro. O espetáculo foi programado para o dia 3 de maio, e no início de abril já havia indícios de que a lotação seria esgotada. A procura era enorme – para os 6 mil lugares disponíveis – e tudo indicava que os lucros excederiam qualquer expectativa.

Porém, depois de uma maré de sorte tão rara quanto essa, o desastre talvez fosse inevitável. No dia 17 de abril, Williams estava assistindo a um programa de televisão, sem prestar muita atenção, quando este foi interrompido para um comunicado sobre "a trágica morte de Eddie Cochran". Cochran e Gene Vincent estavam a caminho do aeroporto de Heathrow, após uma apresentação em Bristol, quando um pneu furou e o carro em que iam bateu num poste. Cochran morreu de traumatismo craniano; Vincent fraturou a clavícula e foi hospitalizado, juntamente com a namorada de Cochran, Sharon Sheeley, que também estava no carro. Williams não conseguia acreditar naquilo. "Privado de suas maiores estrelas", ele não teria como escapar do prejuízo. Envergonhava-se por pensar dessa forma, mas não conseguia se fixar em outra coisa.

Desesperado, telefonou para Larry Parnes, que expressou seu pesar. Nenhum dos dois precisava dizer o que, na verdade, estavam pensando: aquela tragédia lhes custaria uma fortuna. Indiretamente, Parnes aventou a idéia de que, se Vincent tivesse condições, talvez ainda conseguissem salvar alguma coisa; mas não poderia prometer nada. Os dias se passaram sem que viessem outras notícias. Enquanto isso, Williams tentava se desvencilhar de seus compromissos com o espetáculo. Havia rumores de que o estado de Vincent era pior do que fora noticiado – e de que ele regressaria aos Estados Unidos tão logo estivesse em condições de viajar. Foi quando Parnes ligou com uma novidade: Vincent estava bem e tinha concordado em fazer a apresentação. Para preencher a lacuna deixada por Eddie Cochran, Parnes incluiria na programação dois artistas seus – Julian X e Dean Webb –, além das atrações locais Derry and The Seniors, Bob Evans and The Five Shillings, Mal Perry e Gerry and The Pacemakers. Segundo Bill Harry, "qualquer um que tivesse um nome foi convidado para se apresentar".

---

* *Palavra iídiche que tanto pode significar "roupas" quanto "trapos". Tratava-se de uma ironia com Parnes, cujo pai fora trapeiro. (N. do T.)*

Mas não um qualquer. Nunca ocorreu a Williams incluir os Beatals no programa. Sem baterista, os rapazes não teriam como se equiparar aos grandes conjuntos. Para amenizar o constrangimento deles, Williams lhes reservou bons lugares. No meio da platéia. Como fãs. Como qualquer um.

[II]

Apesar de tudo, o evento acabou se tornando um "acontecimento seminal". Foi a primeira vez "que todos os conjuntos de Liverpool tomaram consciência uns dos outros". Após o espetáculo no Stadium, a música pop local foi revigorada por uma sensação de comunidade entre seus praticantes. Segundo Adrian Barber, guitarrista dos Cassanovas, "quando os conjuntos começaram a se comunicar entre si, passaram a compartilhar informações sobre lugares onde poderiam tocar. Todos trocaram números de telefone e programações foram organizadas". Uns passaram a comparecer às apresentações dos outros. Como todos tocavam basicamente o mesmo repertório, músicas novas se tornavam patrimônio da comunidade e viravam moeda de troca. Bandas saíam da obscuridade apresentando algum sucesso americano ainda desconhecido. Então o repassavam aos colegas, de modo a marcar posição.

Em decorrência da nova condição de Williams, o Jacaranda tornou-se o centro da ordem fraternal das bandas de Liverpool, que se formou imediatamente após o encontro no Stadium. Reunindo-se no início da tarde, minutos após terem saído da cama, os músicos se juntavam ao redor das mesas como búfalos dóceis e se reabasteciam com xícaras de café bem forte, seguidas de ovos, *bacon* e torradas com feijão. Então reviviam animadamente os pontos altos do espetáculo da noite anterior, discutiam a situação da parada de sucessos e faziam as reclamações habituais sobre o pagamento aviltante que recebiam e as péssimas condições de trabalho.

John, Paul e Stuart ficavam à margem das discussões. Desconhecidos, muito jovens e sem credenciais, raramente eram convidados a se juntar à galáxia de estrelas do café. Ficavam à espera de algum sinal, um aceno afirmativo, que indicasse que eram dignos de fazer parte da festa.

Nos últimos tempos, Brian Casser, do Cass and The Cassanovas, era quem lhes fazia esse sinal. Cass foi o primeiro a acreditar, embora vagamente, na possibilidade de que os Beatals tivessem alguma centelha de talento. Uma semana antes, sentado no Jac com alguns amigos, ele os tinha ouvido ensaiar no porão uma versão de "Tutti Frutti" e ficara impressionado com o incrível falsete de Paul McCartney. "Era o tipo de voz que a gente nunca

tinha ouvido antes", diz um músico que, por acaso, estava ao lado de Casser. "Nenhum de nós cantava daquele jeito; em vez disso, a gente cantava a plenos pulmões. Aquilo era único e despertou a atenção de Cass."

Cass aconselhou os rapazes a não entrar no mercado sem um baterista e se ofereceu para ajudá-los a encontrá-lo. Ele também os alertou para que não continuassem com aquele nome "ridículo". O nome de um conjunto, acreditava Cass, deveria destacar seu líder, como Buddy Holly and The Crickets.

Encorajado por aquele interesse, John escutava. Quando Cass retornou à mesa, disse aos amigos que "tinha convencido Lennon a chamar o conjunto de Long John and The Silver Beetles".

Convencido – talvez momentaneamente. John, afinal de contas, era um jovem prático e movido pela ambição. Já que Cass tinha se oferecido para procurar um baterista, irritá-lo não seria boa política. No entanto, embora estivesse disposto a fazer praticamente qualquer coisa pela banda, John não pretendia se rebaixar posando de Long John Silver*. O pirata da perna-de-pau de um livro infantil? Nunca. Ele reconhecia, entretanto, que o nome Beatals não era muito sugestivo. Todos concordavam em que parecia deslocado. Então, provisoriamente, os rapazes decidiram mudar o nome do conjunto para The Silver Beetles. Aparentemente, aquilo bastou para satisfazer Cass. Poucos dias depois, ele cumpriu a promessa e encontrou um baterista, que se chamava Tommy Moore.

Não se sabe ao certo quem era Moore. Como acontecia com diversos músicos de Liverpool, muitos o conheciam de vista, mas poucos o tinham ouvido tocar. Em parte devido à sua idade. Já com 36 anos, ele estava fora da faixa etária dominante no rock'n'roll – tinha duas vezes a idade de Paul. Além disso, pertencia a outro mundo musical. E trabalhava num emprego regular, como operador de empilhadeiras da fábrica de garrafas Garston Bottle Works, o que o tornava praticamente desconhecido para os freqüentadores diurnos do Jac. Mas tinha boas qualificações: era pequeno, forte, tinha punhos poderosos, mãos hábeis e uma precisão impecável no ritmo. "Tommy Moore era um profissional", diz um dos Casanovas, "o que nós chamamos hoje de músico de estúdio. Ele já integrara conjuntos de baile e se apresentara em clubes sociais; encontrava sempre a batida certa e conseguia tocar qualquer coisa."

John, Paul, George e Stuart ficaram um tanto surpresos quando Tommy foi se encontrar com eles no Gambier Terrace. Não esperavam um cara tão velho, nem estavam preparados para o seu repertório convencional. Tommy tinha começado a se interessar pelo rock'n'roll havia muito pouco tempo. Entretanto, durante uma audição feita de improviso,

---

* *Referência ao pirata Long John Silver, personagem de* A ilha do tesouro, *romance de Robert Louis Stevenson. (N. do T.)*

ele lançou mão de quinze anos de experiência e impressionou os rapazes com seu pulso e a habilidade para tocar quase tudo. Isso ficou claro quando executaram "Cathy's Clown", com sua traiçoeira batida de chachachá, e Tommy os acompanhou sem problemas. Despido de afetação ou fanfarronice, Tommy não tentava aparecer mais do que os outros integrantes da banda. Ele serviria.

Foi por essa época que, ainda sob efeito da repercussão do evento no Stadium, Parnes chamou Williams a um canto e elogiou seus esforços, expressando admiração pelos conjuntos de Liverpool. Ficara particularmente impressionado com a competência deles e com seu comportamento profissional. Dito isso, sugeriu a Williams que, no futuro, poderiam aparecer novas oportunidades de colaboração entre ambos. Isso, claro, se Williams fosse o agente dos conjuntos.

Agente. Uma luz se acendeu na mente de Williams. Claro, por que não? Com tantas bandas perambulando em busca de trabalho, ele poderia estabelecer uma firma e contratá-los. Assim teria seu próprio elenco, a exemplo de Parnes em Londres. O mais interessante era que aquilo não exigiria nenhum investimento de sua parte. Seria a realização de seus sonhos; "o pote de ouro no fim do arco-íris".

Incentivado por Parnes, Allan Williams começou a avaliar opções. Alguns conjuntos eram escolhas óbvias. Porém, pela primeira vez, ele pensou também nos que usavam o porão do Jac para ensaiar. E passou a reavaliar, à luz do potencial de mercado, as bandas às quais voltara as costas havia poucas semanas, ou mesmo dias. Num golpe do destino, seus devaneios foram interrompidos por uma visita de Stuart Sutcliffe.

◆◆◆

Stuart vinha insistindo com Williams para que ele desse uma oportunidade aos Silver Beetles. Williams respondia com cortesia, mas sem se comprometer. Depois da apresentação no Stadium, porém, Sutcliffe passou a não lhe dar tréguas. Os rapazes tinham se sentido humilhados por terem acompanhado o concerto do lado de fora. Estavam desesperados para entrar em ação. "Mas vocês *têm* que ter um baterista", repetia Williams. "Se não tiverem, vão ter que achar um."

Ainda "meio na dúvida em relação àquele grupo", Williams consultou Brian Casser, que deu sua aprovação. Para Allan, Cass era "o profeta", o único músico da cena de Liverpool em quem podia confiar.

Um dia depois que Tommy Moore se apresentou aos rapazes, Williams recebeu uma carta de Londres. Dentro, no papel de linho aveludado usado pela aristocracia, havia um convite que iria alterar a história da música popular. Era de um dos executivos de

Larry Parnes, Mark Foster, e informava que Duffy Power e Johnny Gentle haviam agendado excursões na Escócia para junho, e que precisavam de bandas de apoio. "Estamos dispostos a pagar 120 libras, mais as passagens", propunha ele. "Caso esteja de acordo com as sugestões, iremos providenciar para que Duffy e Johnny, que por acaso é de Liverpool, viajem até a cidade no final de maio, para ensaiar com os conjuntos." Igualmente surpreendente foi a notícia de que Larry Parnes também compareceria. E não apenas isso. Traria Billy Fury com ele, pois "Billy vai querer um dos grupos para trabalhar pessoalmente com ele".

Williams pensou, inicialmente, em alguns dos conjuntos mais conhecidos: Cass and The Cassanovas, Gerry and The Pacemakers, Cliff Roberts and The Rockers ou Derry and The Seniors – que já havia convencido a serem representados por sua agência recém-inaugurada, a Jacaranda Enterprises. Mais tarde, naquele mesmo dia, ele passou no Gambier Terrace para dar a notícia a Stuart Sutcliffe. Mas com uma mudança significativa: pretendia ampliar a lista com a inclusão dos Silver Beetles.

[III]

A audição dos conjuntos fora programada para o início da tarde do dia 10 de maio de 1960, no Jacaranda. No entanto, em função dos graves problemas de espaço e do calor insuportável, foi remanejada para um novo local, alguns quarteirões adiante. Allan Williams tinha alugado dois lugares: o Wyvern Social Club, na estreita Seel Street (onde a audição seria realizada) e um prédio um pouco adiante, que pretendia chamar de Maggie May, numa alusão a uma personagem do folclore local.

Era um daqueles raros dias em que o mau tempo dá uma trégua e o sol brilha intensamente em Liverpool. Do lado de fora, o aroma das flores e dos pinheiros se misturava ao ar salgado do Merseyside. Ventos cálidos alegravam a sóbria paisagem portuária, convidando as gaivotas e as andorinhas-do-mar a levitar como pipas, com os pequenos corpos imóveis contra a brisa suave.

Dentro do escuro e apertado Wyvern, ouvia-se barulho de obras, acompanhado pelo matraquear de máquinas. O local fora um bar freqüentado por trabalhadores, com o tipo de decoração que os fazia sentir-se em casa. Embora precisasse de uma reforma total, o lugar estava recebendo apenas reparos cosméticos, para que Williams conseguisse inaugurá-lo a tempo de faturar com a clientela de verão. Ele decidira rebatizá-lo de Blue Angel e dar-lhe o aspecto de um cabaré de luxo. Williams sonhava em ter um estabelecimento sofisticado, um lugar como o Copacabana ou o Latin Quarter, em Nova York, um local refinado onde

a elegância desempenharia papel predominante. O rock'n'roll era uma aberração para seus ouvidos. E estava moribundo, acreditava ele, não passava de um barulho limitado às multidões de adolescentes da época; quando a novidade desaparecesse, o público endinheirado e apreciador dos bons e velhos *standards* musicais ressurgiria.

Como a reforma do salão estava em andamento, os músicos se agruparam perto da parede dos fundos. Os Silver Beetles chegaram poucos minutos depois das 11, sem Tommy Moore, que fora buscar sua bateria em outra casa noturna, na Dale Street. Howie Casey, que já estava por lá com os Seniors, recorda-se de vê-los chegar e de ter notado como destoavam das outras bandas. "Eles entraram de repente, atrevidos, vestidos como gângsteres, com camisas pretas, calças *jeans* pretas e sapatos bicolores", lembra ele. Todos os outros vestiam ternos. Porém, se os rapazes se sentiam malvestidos, não demonstraram isso. "John, Paul, George e Stuart chegaram rindo e se aboletaram em um banco encostado a uma parede, enquanto o resto do pessoal ficou no lado oposto. Quando apareceram, todos passamos a cochichar sobre eles. Ninguém ali conhecia [os Silver Beetles], e acho que ninguém fora dali os conhecia tampouco."

Pouco antes do início da audição, os grupos foram apresentados aos convidados de honra – Larry Parnes e Billy Fury –, que se sentavam, impassíveis, um pouco a distância. Eles tinham uma aura de celebridade tão grande que até mesmo John Lennon foi pedir autógrafo, solícito... a Billy Fury, no que foi gentilmente atendido.

A boa notícia foi o aviso, por parte de Parnes, de que, além das turnês pela Escócia, Fury procurava um grupo de Liverpool para acompanhá-lo em Blackpool, durante a temporada de verão seguinte. Os rostos de todos se iluminaram de expectativa. A promessa de uma viagem a Blackpool era uma coisa mágica no norte da Inglaterra. A cidade era um ímã para *scousers* sem muito dinheiro, um lugar de veraneio proletário, meio cafona, onde era possível comprar cartões-postais com fotos de homens barrigudos e os dizeres: "Faz um tempão que não vejo meu pinto". Uma temporada de três meses por lá seria algo incrível. "O mais importante de tudo", diz Howie Casey, "era que poderíamos provar às nossas famílias que havia dinheiro na música."

Os Cassanovas foram os primeiros a tocar – e decepcionaram terrivelmente. Os Seniors, que vieram em seguida, saíram-se melhor. Estavam coesos e cheios de energia. Ainda assim, cometeram alguns deslizes na parte vocal, terminando a apresentação de forma estridente e esganiçada, sem o gás necessário para causar furor. Gerry and The Pacemakers, por sua vez, foram bem na parte vocal, mas lhes faltou dinamismo na instrumental. Cliff Roberts and The Rockers foram mal em ambos os quesitos.

Stuart permanecia sentado calmamente, esboçando um retrato a carvão de Larry Parnes, enquanto os companheiros estudavam os competidores. Não tinham nada a perder.

Toda a pressão estava sobre os outros conjuntos. Entretanto, estavam com um problema enorme, que ameaçava acabar com suas possibilidades de êxito: faltavam poucos minutos para que se apresentassem e Tommy Moore ainda não aparecera. Não tinham recebido nenhuma notícia dele, nem mesmo um telefonema.

Quando foram chamados para tocar, os Silver Beetles podiam ler seu destino nos ombros caídos de Allan Williams. Sem baterista, não conseguiriam causar impressão. Nem valeria a pena tentar. Desesperado, John pediu a Johnny Hutchinson, dos Cassanovas, que substituísse o ausente Moore. Foi um gesto audaz, levando-se em conta a reputação de Hutch. Ele era um sujeito irritadiço: podia se tornar bastante desagradável sem nenhuma provocação. Como observou Adrian Barber: "Johnny fazia o que queria e tocava qualquer porra que lhe desse na telha, e era isso aí, cara". A maioria das pessoas achava melhor ficar fora do seu caminho. Mas John não tinha escolha. Eles não tinham baterista e Johnny era o melhor que havia por ali.

Ninguém sabe até hoje por que Johnny atendeu ao pedido. Segundo Howie Casey, "era a bateria dele que estava montada no palco, então Johnny se levantou, apesar de relutante, e tocou". Isso parece provável, mas, qualquer que seja a explicação, o fato é que deu certo. O grupo fez uma apresentação de tirar o fôlego, que deixou os concorrentes na poeira: quatro músicas em ritmo acelerado, com John e Paul alternando os vocais num fluxo contínuo que transformariam em marca registrada. Mas há tantas versões diferentes para o acontecido que as testemunhas só concordam em uma coisa: eles estavam lá. Adrian Barber reconhece que eles ofuscaram todos os outros, embora Howie Casey diga que "eles não foram brilhantes, aquilo parecia mal ensaiado". Existem poucas fotos desse evento. Revendo-as, é impossível tirar qualquer conclusão a respeito do som, mas a linguagem corporal, que nos é familiar, revela muita coisa. John e Paul estão de pé, ombro a ombro, ferozmente debruçados sobre suas guitarras, com as pernas separadas, na pose audaciosa que definiria as bandas de garagem nos anos a vir. Eles parecem determinados, seguros, à vontade. George, à esquerda, concentra-se em algum acorde, com Stuart e Johnny Hutch na cozinha rítmica.

Billy Fury, ouvindo aquilo, imediatamente disse a Parnes que os Silver Beetles pareciam ser a escolha natural. Parnes, sempre cauteloso, não pareceu convencido. "Achei os rapazes da frente muito bons", ele disse a um escritor, muitos anos depois. "O guitarrista solo e o baixista estavam mais ou menos". Stuart tinha se apresentado "de maneira muito inconveniente", nos fundos do palco e de costas para a platéia, talvez para criar algum efeito, ou para disfarçar sua falta de habilidade. Nesse meio-tempo, Tommy Moore apareceu, descabelado e ofegante, por ter corrido pela cidade, e se dirigiu diretamente para a bateria, assumindo o lugar de Johnny Hutch. Finalmente juntos, os rapazes tiveram tempo para tocar

mais uma. Mas foi um anticlímax. Parnes observou depois que a magia parecia ter sumido. "O problema era... o baterista", ele concluiu.

Apesar do desfecho caótico da apresentação, os Silver Beetles foram tratados por Parnes com surpreendente amabilidade. Mesmo não tendo sido perfeitos, em nenhum aspecto, eles tinham alguma coisa intrigante que o agradara. "De repente", lembra Allan Williams, "Parnes disse que tinha escolhido os 'Beatles' [sic] – mas só queria quatro músicos. Sem o baixo."

Há várias versões para o que aconteceu em seguida. Segundo Williams, John se adiantou, como um cavaleiro andante, e rejeitou a proposta na hora. Sua mensagem foi clara: no que dizia respeito aos Silver Beetles, era tudo ou nada. Stuart era um companheiro, um mosqueteiro: um por todos e todos por um. Parnes disse mais tarde que não se recordava desse mítico episódio e que foi Tommy Moore, e não Stuart, quem torpedeou as possibilidades da banda. Ele acabou escolhendo Cass and The Cassanovas.

Com tanta coisa em jogo, alguns esclarecimentos se faziam necessários. Williams e Parnes se refugiaram então no Jacaranda, para determinar quem tocaria com quem, quando e por quanto. Havia milhares de configurações possíveis. Os grupos seguiram os empresários até o pequeno café deserto e se sentaram em mesas próximas à porta, fazendo especulações sobre suas possibilidades e lançando olhares para os dois manda-chuvas, que conferenciavam nos fundos do salão. No final, houve certa confusão na distribuição das cartas. Parnes voltou atrás e decidiu que Billy Fury não precisaria de uma banda de Liverpool. E ofereceu as turnês escocesas a Cass and The Cassanovas e aos Silver Beetles, que acompanhariam Duffy Power e Johnny Gentle, respectivamente.

Os Silver Beetles ficaram compreensivelmente exultantes. Embora Johnny Gentle não fosse muito conhecido, era uma estrela em ascensão. Quando Williams lhes transmitiu a oferta, todos a receberam com alegria, com exceção de Stuart, que não gostou de ter perdido a temporada com Fury. A mãe de Stuart se recorda de que ele pediu desculpas a John por tê-los decepcionado na audição. "Esqueça, Stu", respondeu John, encerrando qualquer discussão sobre o assunto. Eles já tinham uma proposta de verdade, uma turnê pela qual receberiam o assombroso cachê de 90 libras por semana. Para um conjunto de Liverpool, era um acordo sem precedentes. Dez dias na estrada, com as despesas pagas por Parnes, tocando diante de fãs arrebatados, hotéis, garotas, exposição pública, uma experiência inestimável. Algo sem precedentes, sob qualquer ponto de vista.

◆◆◆

Os preparativos foram feitos às pressas e exigiram muita energia e engenhosidade. George e Tommy pediram licença de seus empregos. Paul usou sua lábia para convencer o pai a lhe permitir tirar uns dias de folga antes das provas. John e Stuart simplesmente mataram as aulas. Para resolver o problema de equipamento, os rapazes "tomaram emprestado" o amplificador da escola. Tudo acabou se encaixando. Tudo parecia possível. Eles iam mesmo cair na estrada – em um caminho que não teria volta.

[IV]

Pouco depois do alvorecer do dia 20 de maio, John, Paul, George, Stuart e Tommy se reuniram na plataforma da estação Liverpool Lime Street, onde uma reluzente locomotiva negra resfolegava, com o vapor subindo como plumas no frio cortante da manhã. A plataforma era uma confusão de passageiros, homens de negócio, turistas, cobradores, fiscais e carregadores. Em meio a tudo isso estavam os rapazes, ainda um tanto desconcertados com a novidade. Ao redor deles, o equipamento, espalhado desordenadamente. Tinham combinado viajar sem muita bagagem – algumas roupas e poucos itens pessoais, tudo amontoado em velhas sacolas. John e Stuart haviam trazido blocos de desenho. Paul, alguns livros.

Antes que entrassem no trem, a questão dos nomes voltou à baila. *Nomes:* os rapazes nunca tiveram nenhuma dúvida de que o nome do conjunto poderia ser qualquer coisa, menos Silver Beetles. Isso não os impedia de, como músicos, adotarem nomes artísticos. A idéia provavelmente partiu de Stuart Sutcliffe, com sua queda por fazer pose e simular afetação. Ele tinha resolvido se chamar Stuart de Staël, em homenagem ao seu ídolo, Nicolas de Staël, um pintor abstracionista russo. John já tinha declinado de usar um pseudônimo, assim como Tommy. Mas Paul e George pensavam diferente. Os dois amigos de Speke decidiram se chamar, respectivamente, Paul Ramon e Carl Harrison (um tributo ao músico americano Carl Perkins).

O trem era insuportavelmente quente e sufocante; o ar viciado era difícil de respirar. Não havia nenhum dos melhoramentos que tinham tornado as viagens ferroviárias mais confortáveis, como acontecia, por exemplo, no trajeto entre Liverpool e Londres. À medida que os últimos vestígios de civilização davam lugar a uma tundra triste e desolada, os rapazes foram ficando acabrunhados. Centenas de quilômetros monótonos desfilavam entre Carlisle, Queensberry, Broughton e Lanark. Somente John não estranhou o longo percurso, pois fazia uma viagem semelhante todos os anos, quando visitava seu primo Stanley, em Edimburgo.

Cerca de dez horas após terem saído de casa, desceram em Glasgow, onde fizeram baldeação para uma linha local, posteriormente seguida por outra. Começaram então a serpentear pela costa leste da Escócia, passando por vilarejos de uma só rua que margeavam o rio Clyde. Alloa era uma pequena cidade industrial provinciana e parada no tempo, situada no estuário do rio Forth, na passagem que liga o mar do Norte a Edimburgo. Suas velhas ruas decadentes, com casas parcialmente construídas em madeira, tinham sido esvaziadas pelos novos e coloridos centros urbanos, situados a leste, que atraíam as famílias jovens. Mais da metade dos 14 mil habitantes da cidade trabalhava nas malharias que se amontoavam ao longo do rio. Os demais, como bons escoceses, destilavam uísque ou pescavam.

Parnes montava seus espetáculos escoceses em um circuito com mais de 6 mil salões de dança espalhados pelo país. O que implicava uma garantia de trabalho permanente, além da oportunidade de organizar exibições longe do olhar crítico de Londres. Os músicos podiam permanecer na estrada por meses, indo até lugares remotos como Newcastleton, Musselburgh, Sunderland, Melrose, Stirling e Dundee – saltitando pelo nordeste da Escócia, mudando de lugar a cada dia sem nunca ter de repetir uma cidade. Para Johnny Gentle, longe ainda de ser um astro, Parnes tinha programado uma turnê de sete dias em pequenos salões, que comportavam de duzentos a trezentos adolescentes. Estes às vezes se revezavam entre um *show* de rock'n'roll em um andar do salão e uma apresentação de música tradicional escocesa no outro.

Os rapazes chegaram a Alloa no final da tarde. Embora cansados da viagem, perceberam que não haveria tempo para se acostumar ao novo ambiente. Foram direto para o trabalho, no auditório da cidade, onde teriam de tocar dali a uma hora.

Gentle (cujo nome verdadeiro era John Askew) esperava por eles em uma cantina atrás do palco. Com seus cabelos negros e aveludados, maçãs do rosto bem proporcionadas, olhos sonolentos e sorriso agradável, ele lembrava Cliff Richard. Era o protótipo do artista empresariado por Parnes.

Moleque de Liverpool, tinha aprendido o ofício de carpinteiro naval no *Rindel Pacifico*, luxuoso navio de passageiros que fazia a rota Grã-Bretanha–América do Sul. Nas horas vagas, começou a entreter os passageiros. Parnes o conhecera em 1958, durante uma escala em Londres, e o contratara em termos modestos para gravar um compacto para o selo Philips. Ele acabou gravando dois discos, em rápida sucessão: "Wendy" e "Milk from the Coconut". Nenhum deles foi um grande sucesso, mas ambos obtiveram aceitação razoável, o suficiente para despertar o interesse de Parnes.

Johnny e os Silver Beetles tinham meia hora para combinar as canções e os respectivos arranjos. Precisariam de material suficiente para preencher uma hora de apresentação.

Embora os Silver Beetles já tivessem ensaiado as canções de Gentle, ainda havia numerosos detalhes a serem resolvidos. O cantor costumava apresentar uma sonolenta mistura de rock'n'roll e música country, que incluía composições de Jim Reeves, como "He'll Have to Go" e "(I Don't Know Why I Love You) But I Do", popularizadas por Clarence "Frogman" Henry. Gostava também de cantar o último sucesso de Elvis Presley, "I Need Your Love Tonight". Admirador de Ricky Nelson, fez questão de incluir "Be-Bop Baby" e "I Got a Feeling". Mas não houve tempo para preparar uma interpretação satisfatória de "Poor Little Fool", canção que foi substituída por "Dream Lover", de Bob Darin – que já fizera parte do repertório dos Quarry Men. Enquanto os rapazes trabalhavam furiosamente, um batalhão de austeras senhoras escocesas preparava o *haggis** que seria servido durante o intervalo. A primeira parte da apresentação correu excepcionalmente bem, levando em conta que os músicos tinham acabado de se conhecer. "A platéia era adorável", recorda Askew. "Todos sabiam quem eu era. E os Beatles [sic] eram tão bons quanto qualquer banda que Parnes escolhia para mim." Dito isso, foi uma grande surpresa quando, no dia seguinte, um mal-humorado Parnes lhe telefonou. "Estou pensando em mandar os Beatles [sic] de volta para Liverpool e arranjar outro conjunto para você", ouviu Askew. "O empresário local não está contente com eles, acha que não formam uma equipe, parece que não estão juntos."

"Eles não eram o tipo de rapazes que Parnes estava acostumado a mandar lá para cima", diz Hal Carter. "Eram impertinentes, atrevidos; às vezes podiam ser rudes, e nunca baixavam a cabeça."

Askew praticamente implorou para que Parnes lhes desse mais tempo. "São bons rapazes, cheios de entusiasmo", argumentou. "Deixe estar que tudo vai acabar bem."

Ele estava certo. A turnê logo alcançou equilíbrio artístico. Os Silver Beetles, em suas camisas pretas, não tiveram a menor dificuldade em se entrosar com Johnny Gentle. A voz macia deste e a energia elétrica daqueles acabaram formando uma combinação ideal. As apresentações, considerando a curta carreira de Johnny, estavam tendo mais impacto do que tudo o que ele havia feito antes – tanto em termos artísticos quanto de entusiasmo. Porém, assim que ele terminava e Paul assumia o microfone, atacando a abertura quase incompreensível de "Long Tall Sally", a máscara caía: Johnny tinha sido uma boa distração, mas agora era hora de rock'n'roll.

Os Silver Beetles davam tudo de si naqueles salões pequenos e decadentes. E arrebatavam os garotos escoceses com quarenta minutos de música intensa, que nunca perdia

---

* *Espécie de buchada preparada com miúdos de carneiro. Prato típico escocês. (N. do T.)*

a energia. Uma após outra, as canções se alçavam a alturas furiosas e incontroláveis, ribombando e gemendo como um trem em um túnel. Em todas as apresentações, os garotos da platéia se eletrizavam e praticamente se atiravam no chão. "Aqueles dois rapazes atuavam em uma freqüência diferente", diz Askew, a respeito de Paul e John. "Eu ficava a observá-los enquanto manipulavam a multidão, como se tivessem feito isso a vida toda – e sem usar nenhum outro recurso além do espantoso talento. Nunca tinha visto nada assim. Eles tinham tanta sintonia que conseguiam antever o próximo movimento um do outro – como se estivessem lendo um livro." Ele achava fantástico como ambos se *conheciam* tão bem. "Era sempre Lennon e McCartney, já naquela época. *Lennon e McCartney*. Eles nem ao menos olhavam para George ou Stu para dar as coordenadas. Tudo girava em torno daqueles dois, os outros que se virassem."

Incrivelmente, os outros não se abatiam. George manobrava como um mestre, à sombra de John e Paul, para que o ritmo fosse mais interessante do que uma simples toada. Trabalhava com atenção, realçando o som das guitarras com floreados e modulações que, embora estruturalmente simples, coloriam as canções. "E Tommy Moore fazia barulho suficiente para desviar as atenções de Stuart, que era inepto – e desnecessário." Quase à revelia deles mesmos, os Silver Beetles se preparavam, inapelavelmente, para roubar o espetáculo. Quanto melhor tocavam mais garotas atraíam, e quanto mais garotas atraíam melhor tocavam. Askew se lembra de ver, todas as noites, uma ninhada de jovens e "lindas gatinhas abrindo caminho até o palco", de onde esperavam os rapazes descer. "Havia muitas para escolher, depois de cada apresentação", diz ele. "Eles as levavam para os hotéis e se divertiam tanto que às vezes eu os encontrava dormindo nas escadas, de madrugada."

Com tantas noitadas, era um milagre que saíssem vivos de algumas cidades. As turmas que iam às apresentações eram notoriamente violentas. "Rapazes do campo", diz Hal Carter, "que se irritavam e brigavam por qualquer coisa. Quando suspeitavam de alguma paquera, começavam uma briga no palco e acabavam com a apresentação. Quando eram mais educados, simplesmente atiravam cinzeiros na banda, para mandar um recado."

Espancamentos não eram o único perigo. Os Silver Beetles logo aprenderam um dos segredinhos da profissão: apesar das luzes e dos aplausos, apesar dos hotéis e das garotas, não se ganhava dinheiro na estrada. Com quatro dias de turnê, numa cidade esquecida de Deus chamada Fraserburgh, a última faixa de terra na tempestuosa costa nordeste, seus bolsos estavam vazios. John Askew teve de pedir a Parnes que lhes adiantasse algum dinheiro, que acabou chegando por um portador. "Mas os caras já estavam devendo tanto", diz ele, "que gastaram tudo de uma vez." Por uma questão de economia – os músicos dormiam em quartos duplos, na maioria das vezes –, os casais ansiosos tinham de

aguardar a vez nos saguões dos hotéis, ou encontrar uma esquina escura. Geralmente não dormiam antes do amanhecer, quando desmaiavam na cama ou, como observou Askew, numa escadaria deserta.

As coisas ainda podiam ser piores. Um dia, depois de descobrir que o motorista estava "completamente bêbado", Askew colocou o conjunto em uma perua e saiu dirigindo pelas estradas velhas das montanhas. John Lennon estava arriado no banco do carona, inútil. "Os caras estavam derrubados por causa de uma apresentação que fora até a 1 da madrugada, e depois, claro, ainda houve a farra, que durou até 5 ou 6 da manhã." Dirigindo por intuição, Askew entrou em pânico num cruzamento perto de Banff, quando – percebendo no último minuto que deveria ter entrado à esquerda em vez de à direita – bateu num velho Ford em que viajava um casal idoso.

A batida foi tão forte que John foi parar embaixo do painel. Tommy Moore, que estava sentado atrás dele, voou sobre o assento dianteiro e caiu em cima de John. Preocupado com o casal idoso, Askew pulou do carro para lhes prestar socorro. "Não se preocupe conosco", disse a mulher friamente. "Cuide daquele rapaz ali."

Askew virou-se e quase desmaiou. O rosto de Tommy era uma máscara de sangue. "Havia sangue por toda parte", ele recorda; "e a maior parte saía da boca do baterista."

Uma visita ao hospital trouxe notícias reanimadoras. Tommy estava bem. Tinha perdido um dente, vários outros tinham ficado frouxos, mas "não havia nenhum traumatismo". Ele só se encontrava extremamente abalado. Nunca sofrera um acidente antes e se sentia arrasado. "Acho que não vou conseguir tocar hoje", disse a John Lennon, que fora buscá-lo no hospital. John ficou em silêncio por algum tempo, enquanto uma raiva fria tomava conta de seu rosto. "Escute aqui, cara", ele acabou dizendo: "*Você vai tocar, porra!* Entendeu? Que é que você tem? A porra de um dente mole?" John se inclinou ameaçadoramente sobre Tommy, com os lábios crispados em um esgar. Preocupado com a possibilidade de que ele arrancasse Tommy do leito, Askew aproximou-se para intervir, se necessário. "Nós precisamos de um baterista, e o baterista é *você*! Agora vamos."

Quando o assunto era a banda, não havia hesitações. Não existia comprometimento pela metade. Se havia algum futuro em tocar música, ele tinha de começar em algum momento. A única forma de descobrir era tocando com regularidade. Diante do olhar fixo de John, Tommy, quinze anos mais velho, acabou cedendo. Obedientemente, sem uma palavra, afastou as cobertas e se vestiu para a apresentação.

[V]

Graças à turnê escocesa, Allan Williams ficou sabendo que os Silver Beetles sabiam superar dificuldades. Ele encarou isso como um golpe de sorte. Como tinha agenciado a estréia deles, esperava lucrar com essa sorte. Procurou-os então com uma série de propostas, cujo objetivo era reforçar, ainda que de maneira informal, sua posição de empresário.

A oferta mais promissora veio por intermédio de Larry Parnes, que os tentou com outra turnê escocesa, desta vez com um de seus artistas favoritos, Dickie Pride. Seria um passo gigantesco. Mas as negociações, por algum motivo, não foram adiante. Ainda acabrunhado com a decepção, Williams conseguiu encaixar os Silver Beetles em uma série de bailes no bairro de Wirral, do outro lado do rio Mersey. Os espetáculos, que poderiam ajudá-los a se firmar na cidade, eram sérios, tinham bom público e pagavam espantosas 10 libras por noite. Mas os lugares onde eram apresentados eram as piores espeluncas daquele lado do equador – o Grosvenor Ballroom e o Neston Institute. Brigas de mão limpa eram brincadeira de criança naqueles locais. Lá só se ia armado. Eram zonas de combate. Os rapazes já haviam tocado em situações arriscadas nos tempos de Quarry Men, mas o Wirral seria um curso de pós-graduação. Nos sábados à noite, os *teds* de Bootle e Garston acorriam ao local, munidos de engradados de cerveja e copos. Bastava um olhar mal-interpretado enquanto o conjunto tocava hully-gully e... *bam!*

Depois de um desses espetáculos, Pauline Sutcliffe, irmã de Stuart, acordou no meio da noite com um barulho estranho. Dirigiu-se ao banheiro nervosamente, onde encontrou a mãe, Millie, debruçada sobre o corpo esquelético do irmão estendido desajeitadamente na banheira. "Ele estava machucado", lembra ela, que ficou parada à porta, emudecida. "Ele disse que tinha sido espancado: 'Você sabe como são esses lugares. Existe muita ciumeira', dando a entender que tinha sido o namorado de alguma garota. Ele havia sido chutado, tinha apanhado muito. Estava cheio de contusões no rosto." Felizmente, não houve ossos quebrados. Eles ficaram sabendo que, durante outra apresentação, um rapaz fora espancado quase até a morte, enquanto a banda continuava a tocar.

A violência, no entanto, parecia ser a menor preocupação dos Silver Beetles naquele momento. No início de junho, o embalo dos garotos foi abalado pela deserção de Tommy Moore, que deixou a banda "na mão" depois de uma tumultuada apresentação no Neston Institute. Eles foram pegos de surpresa quando o baterista não apareceu para pegar a carona que tomariam para a apresentação seguinte. Quatro semanas de trabalho com um baterista competente haviam dado uma falsa impressão de segurança. Claro que nunca imaginaram que Tommy fosse um silver beetle de coração. Ao final da turnê com Johnny

Gentle, ele já não falava com quase ninguém. Sua capacidade, contudo, era inegável. Desesperados, foram todos até a fábrica onde ele trabalhava para lhe pedir que repensasse a decisão. Mas não adiantou. A desculpa esfarrapada que ele ofereceu foi a de que tinha sido transferido para o horário noturno. Mas a verdade é que não agüentava mais.

Os rapazes ficaram arrasados. Não poderiam tocar nas festas de Wirral sem baterista. Para não ficar ociosos, acabaram concordando em se apresentar nas espeluncas ilegais dirigidas em sociedade por Allan Williams e Lord Woodbine. John, Paul e George achavam que seria impossível descer mais que isso. Em sua busca por reconhecimento, tinham se apresentado em diversos lugares estranhos: clubes de golfe, estações de ônibus, porões, reuniões de todo tipo – tudo muito alegre e agitado. Mas os *shabeens* (como eram chamadas essas espeluncas) faziam parte de outro mundo, eram decadentes e corrompidos. Havia uma atmosfera de "qualquer coisa vale" neles. Lá se reuniam os que estavam à margem da sociedade. Eram geralmente salas pequenas e imundas, com capacidade para dez ou vinte homens, que se congregavam com o propósito único e explícito de beber até ficar inconscientes. Muitos deles eram simplesmente alcoólatras. Não freqüentavam aqueles locais por prazer, mas porque os *pubs* estavam fechados e não havia alternativas para satisfazer o vício. Um dos *shabeens*, o New Cabaret Artistes, era uma boate vulgar de *stripteases*, que ficava em uma das piores vizinhanças da cidade. Nesse lugar, a tarefa dos rapazes era acompanhar "uma dançarina exótica", enquanto ela distraía um grupo de desocupados de meia-idade. Nada os tinha preparado para aquilo. Estavam cercados de homens miseráveis, patéticos, constrangedores e deprimentes. Seus sonhos pareciam ter entrado num beco sem saída.

Mas eles tentavam manter as aparências. John continuava a ensaiar no apartamento do Gambier Terrace e a trabalhar nas músicas, juntamente com Paul. Até que, um dia, encontraram um baterista. Era um rapaz chamado Norman Chapman, cuja batida contundente parecia feita sob medida para o estilo da banda. Com apenas 20 anos, tinha a idade certa para se harmonizar com os outros. Além disso, era cheio de entusiasmo, confiável e apaixonado por rock'n'roll. No entanto, depois de três apresentações promissoras no Grosvenor Ballroom, a má sorte interveio novamente. Chapman, para sua imensa surpresa, foi convocado para servir o exército e despachado para a África, onde permaneceria por dois anos.

A sensação de impotência – de ter o tapete puxado outra vez – foi devastadora. O *Liverpool Echo* publicava dezenas de anúncios de festas nos fins de semana, informando quais conjuntos iriam animá-las. Os mesmos nomes se repetiam: Gerry and The Pacemakers, Cass and The Cassanovas, Derry and The Seniors, Rory Storm and The Hurricanes e

Kingsize Taylor and The Dominoes. Era uma elite, que tocava em todas as combinações possíveis. Não havia menção aos Silver Beetles. Nada. Tanto quanto se sabia, tinham desaparecido, deixado de existir.

Dessa vez eles precisavam desesperadamente de ajuda.

E foram pedi-la, mais uma vez, a Allan Williams. Mas este se encontrava mergulhado até o pescoço em seus próprios problemas. Em meados de junho, a banda caribenha não aparecera para a apresentação habitual das terças-feiras no Jacaranda. Williams foi informado de que seus integrantes – com a casa já fechada e sem o conhecimento de Lord Woodbine – tinham invadido o porão e levado embora todos os instrumentos. Williams dependia da música para atrair os estudantes. Aquela banda exótica era um patrimônio. Seu maior temor era que os músicos tivessem se bandeado para o Royal Restaurant, cujo proprietário, Ted Roberts, já havia tentado contratá-los; como falhara, tinha declarado "guerra" ao Jacaranda. Mas a coisa era ainda pior. Os músicos aparentemente não estavam em Liverpool. Nem tampouco na Grã-Bretanha, ele descobriria depois. Onde uma banda caribenha poderia encontrar uma boa acolhida e trabalho remunerado?

Mesmo se lhe tivessem oferecido inúmeras oportunidades para adivinhar, é pouco provável que Williams tivesse dito "Hamburgo, na Alemanha".

◆◆◆

Dois anos antes, Williams e a esposa, Beryl, tinham dado carona a um adolescente de 15 anos na estrada entre Chester e Liverpool. O rapaz se chamava Rudiger e era da cidade de Ahrensburg, a poucos quilômetros ao norte de Hamburgo. Durante o trajeto, ele divertira o casal com casos picantes ocorridos naquele próspero porto alemão. Rudiger – cujo nome eles anglicizaram para Roger – voltara várias vezes a Liverpool no ano seguinte, sempre convidando Allan a "visitar a Alemanha e se hospedar em casa dele". Com os rumores a respeito do destino da banda antilhana, a oportunidade se apresentara.

Williams e o irreprimível Lord Woodbine tomaram um navio para Amsterdã, e de lá um trem para Hamburgo, não sem antes avisar Rudiger – que ficou feliz por retribuir a acolhida. Os dois homens tinham um ar mefistofélico, com chapéus altos, ternos rotos, barbas malcuidadas, cabelos emaranhados e cigarros ingleses baratos, que não paravam de fumar.

Para muitas pessoas, Hamburgo era um lugar aterrorizante: agitado, turbulento, sujo, decadente, alemão... principalmente para os habitantes de Liverpool, cidade que fora exaustivamente bombardeada pelos Messerchmitts alemães. Mas Williams gostava de seu brilho esmaecido. "Hamburgo me fascinava", escreveu ele em um livro de memórias jamais publicado. Isso era dizer pouco. Nenhuma cidade poderia ser mais adequada

a um homem como Allan. Durante um dia inteiro, ele e Woody palmilharam o notório bairro de St. Pauli, reabastecendo-se nos incontáveis bares, perambulando pelas labirínticas galerias que ofereciam espetáculos de sexo explícito e onde a prostituição era tão banal quanto as salsichas.

Havia mais uma coisa. Com as tropas inglesas e americanas estacionadas em Hamburgo, a procura por música ao vivo excedia em muito a oferta. Williams sabia disso – e tinha trazido fitas com as gravações de três conjuntos, inclusive os Silver Beatles (eles tinham mudado a grafia em junho), que pretendia tocar para donos de casas noturnas da cidade. Se soubesse como agir, poderia transformar o mercado musical alemão em reserva de domínio dos grupos britânicos.

No início de junho – não se pode determinar a data com exatidão, mas foi quando Lord Woodbine, exausto, ficou para trás em um cabaré na Grosse Freiheit –, Allan Williams vagueava pela Reeperbahn, a via principal do "bairro da luz vermelha" de Hamburgo, avaliando as coisas. Parando em frente à Kaiserkeller, uma boate para turistas instalada em um porão, ele ouviu as tentativas "terrivelmente desajeitadas" de um conjunto alemão de conseguir pronunciar as letras de um rock'n'roll americano. O resultado era bizarro. Aproveitando a oportunidade, Allan entrou no estabelecimento e fez uma oferta ao dono da Kaiserkeller, um homem rubicundo, com uma cabeleira desgrenhada, chamado Bruno Koschmider. "Como agente de um famoso grupo de rock'n'roll da Inglaterra", Williams propôs suprir a Kaiserkeller com conjuntos britânicos autênticos pela soma de 100 libras por semana, mais despesas. Era uma quantia ridiculamente alta e ele sabia disso. Mas manteve a posição quando Koschmider expressou interesse pela proposta.

Com o sangue-frio de um trapaceiro, pôs a fita para tocar. Mas não ouviu mais do que ruídos. Alguém ou alguma coisa tinha distorcido o sinal magnético, inutilizando a fita. O rubor no rosto de Williams era tão intenso que parecia chiar. Cético, Koschmider se desinteressou. E se recusou terminantemente a contratar um conjunto sem antes tê-lo escutado. Desculpando-se, Williams prometeu enviar uma fita em boas condições tão logo retornasse a Liverpool. Mas deixou a Kaiserkeller sentindo que tinha desperdiçado a oportunidade de sua vida.

Ele estava enganado, porém. Mas a verdade só viria mais tarde. Enquanto isso, encontraria em Liverpool preocupações maiores, que viriam a distrair sua mente do revés temporário.

Quando retornou de Hamburgo, os Seniors estavam esperando por ele. Compromissos regulares eram raros em Liverpool, onde a norma eram apresentações avulsas. Assim sendo, queriam que Williams mantivesse a promessa de torná-los conhecidos na capital do

reino. Havia trabalho permanente em Londres – ou "The Smoke" ["A Fumaça"], como a cidade era conhecida no interior –, onde os conjuntos eram contratados em bases estáveis e despertavam o interesse dos caçadores de talentos. Os Seniors estavam certos de que, se tivessem oportunidade, isso iria acontecer com eles.

Howie Casey se lembra de ter ficado cético em relação à capacidade de Allan Williams fazer alguma coisa. "Ele pensava tudo na hora e falava rápido. Não tinha nenhuma credencial além da própria língua." Mas uma semana depois, no dia 24 de julho, Williams apareceu com dois carros, colocou neles os seis integrantes do conjunto, mais os instrumentos, e partiu para A Fumaça. "Incrivelmente, ele foi direto para Londres e parou, como num toque de mágica, na Old Compton Street, em frente ao Two I's", diz Casey. Os Seniors ficaram olhando boquiabertos para aquele lugar sagrado, "onde tocavam os maiores grupos de Londres" – e que, até então, só existira como fantasia na imaginação deles. Ainda era o meio da tarde, mas o local já estava lotado. Na sobreloja, em um café, havia sujeitos com aparência de roqueiros debruçados sobre uma *jukebox*, estudando as opções. Os alto-falantes despejavam, em volume altíssimo, uma música do Screaming Lord Sutch. "Estávamos em um país totalmente estrangeiro", pensou Casey na ocasião. "Garotos de Liverpool em um café londrino. Para todos ali, éramos broncos e estúpidos."

Williams parecia conhecer Tom Littlewood, que dirigia o lugar. Mudando um eterno palito de um lugar para outro na boca, Littlewood os levou para baixo, onde os artistas apresentavam seu repertório. "Vocês sobem depois do próximo grupo", ele prometeu.

O conjunto seguinte, por acaso, era uma imitação malfeita dos Shadows. Os Seniors acabaram causando boa impressão, com seu repertório consistente de rhythm and blues. "Eu achei que tínhamos nos saído bem", afirma Casey, "apesar de estarmos incomodados pela presença de Allan." Foi quando, do palco, eles viram um homem mais velho tentando se aproximar de Williams, acotovelando a multidão, como se aquilo fosse uma questão de vida ou morte. Em suas memórias, Williams diz que não conseguiu identificar imediatamente a excêntrica figura, que praticamente pulou em seus braços. Mas teria de ser cego para não ter reconhecido Bruno Koschmider.

Foi um episódio decisivo para o destino dos Beatles. Koschmider, convencido por Williams de que conjuntos ingleses iriam incrementar sua boate, tinha vindo escolher alguns para atuar como residentes no Kaiserkeller. "Que coincidência!", ambos exclamaram, abraçando-se como dois primos há muito afastados. Mas os Seniors não ficaram muito convencidos da casualidade do encontro. Parecia acidental demais.

Inicialmente, Williams e Koschmider tiveram problemas de comunicação. Depois de alguma tagarelice sem sentido, entretanto, um garçom suíço do Heaven and Hell, um café das vizinhanças, foi convidado a atuar como intérprete. Koschmider explicou que estava

procurando um substituto para Tony Sheridan, que tinha acabado de se bandear para seu rival, o Studio X. Tony Sheridan: mesmo naquela época o nome já tinha ressonância. Guitarrista de extraordinário talento, tinha acompanhado Marty Wilde e Vince Taylor, antes de criar um séquito próprio. Sua delirante apresentação no programa *Oh Boy!*, em 1959, tinha sido um desses momentos transcendentes da televisão em que um desconhecido pula da obscuridade para a fama. Mas Sheridan tinha algum problema mental. Chegava atrasado às apresentações, não levava a guitarra, esquecia as letras das músicas, ofendia os produtores e, simplesmente, não ligava para nada. Até que as emissoras de tevê desistiram dele. Apesar disso, em Hamburgo, Sheridan tornara-se herói da noite para o dia. "Ele era *o astro*", recorda um morador. Em Hamburgo, não tinha importância se ele enchia a cara antes de uma apresentação ou se mostrava a bunda para a platéia. Não seria problema se "ele surtasse em pleno palco". Os alemães "adoravam esse tipo de comportamento aberrante". Em Hamburgo, nada ultrapassava os limites, e Tony Sheridan gostava de testar os seus. "Ele era imprevisível, muito violento", diz um conhecido. "Não ficava no palco durante as apresentações. Pulava no meio do salão, rolava no chão e fazia gestos obscenos." Um dos músicos que trabalhava com ele lembra-se de uma proeza que transformou Sheridan em lenda na Reeperbahn: "Tony era extremamente bem-dotado, e não era avesso a mostrar a ferramenta para a platéia. 'Ei, seus alemães de merda, *olhem isto aqui!*' Com ele, havia sempre a ameaça de alguma loucura acontecer".

Seria difícil substituí-lo, mas Bruno Koschmider tinha de preencher o vazio de alguma forma. No Two I's, ele gostou do que viu. Derry Wilkie, um músico negro, era excelente. Estava longe de ser Tony Sheridan, mas era o que havia de melhor no momento. Os Seniors também agradaram.

"Koschmider nos fez uma proposta ali mesmo", lembra Howie Casey. "Nem perguntamos quanto nos pagaria. Tínhamos trabalho – ótimo! Iríamos viver na Alemanha por um mês." Foi o que fizeram.

O Kaiserkeller era tudo o que Allan tinha dito: "tão grande quanto o Rialto", pensou Casey, quando ele e os Seniors entraram no estabelecimento. Tinha um palco de tamanho razoável e um bom sistema de som. Mas era agourento. Willy Limper, o gerente, zombou deles quando lhe perguntaram sobre as acomodações. "Vocês ficam aqui!", declarou ele, apontando para o chão. Na parte de baixo, havia dois quartos sem janelas, com uma cama, um sofá e duas poltronas – *para seis homens!* Um cobertor – uma velha bandeira britânica – foi providenciado, para ser dividido. Não havia pia, chuveiro ou banheira. Eles poderiam se lavar no toalete feminino, que era utilizado por centenas de pessoas durante a noite e só era limpo na tarde do dia seguinte. "Você ia ficando cada vez mais fedorento, à medida que o tempo passava."

O trabalho começava às 7 da noite e o ritmo era massacrante: quatro blocos de 45 minutos, com um intervalo de quinze entre cada um e o seguinte, para que a banda se reabastecesse com cerveja grátis. Quatro blocos de 45 minutos significavam que seria necessário aumentar o repertório, ou esticar as canções. O conjunto preenchia o tempo com longos números de calipso, cujas melodias eram copiadas de Lord Woodbine. As letras eram inventadas na hora. "Todas tinham alguma coisa a ver com 'pinto' ou 'punheta'", lembra Casey. "E, claro, morríamos de rir, pensando em como era divertido ver os alemães dançando sem entender nada do que estava sendo dito." Não que alguém fosse se importar. "As platéias eram ótimas. Quando a gente tocava, eles subiam nas mesas e perdiam totalmente o controle." Mas também eram volúveis. O local se esvaziava assim que o conjunto terminava e entrava a *jukebox*. Isso fez que os intervalos acabassem sendo abolidos.

Não tinha importância. Quando o salão ficava cheio, não havia lugar melhor para se tocar. Porém, com o tempo, os *scousers*, antes ingênuos, começaram a perceber o outro lado da Kaiserkeller: havia um núcleo de violência, intensa e sombria, por trás da superfície festiva. Willy Limper – que à primeira vista lhes parecera um alemão velho e bonachão – acabou revelando um "gênio ruim". Dirigia o mal-afamado império de Koschmider com punho de ferro, que usava sem contemplações. Um dos músicos observou: "Quando alguém não pagava a conta, era levado à sala de Willy e a gente podia ver o que se passava". Os garçons usavam *koshes* – cassetetes de couro – "e se colocavam em semicírculo, batendo no sujeito, jogando tênis com ele". Em outras ocasiões, os infratores eram chutados até desmaiar, sendo então atirados na viela dos fundos, perto do lixo. Mas o entretenimento era apenas uma ocupação secundária para Koschmider. Seus tentáculos se estendiam a todos os tipos de vício – prostituição, pedofilia, drogas e venda de segurança. "Limper era o chefe da quadrilha e os garçons eram os capangas", diz um observador.

A história era familiar. Como em Cuba e em Las Vegas, o entretenimento em Hamburgo servia de fachada para escroques. No entanto, à medida que os Seniors se aclimatavam à Reeperbahn começaram a achar ótima a sua situação. "Estávamos no paraíso", diz Casey. O público os adorava. Bebiam litros de vodca e uísque. Descobriram grandes lojas de departamentos na Mönckebergstrasse, cujos restaurantes serviam *schwartzwalde Kirschtorte* – tortas deliciosas, recheadas com um creme maravilhoso, diferentes de tudo o que já tinham provado na vida. E se fartavam de sexo. Segundo um dos músicos, "as mulheres britânicas precisavam ser caçadas" – já em Hamburgo "pareciam brotar do chão". Todos tinham namoradas. Não eram virgens ingênuas como em Liverpool. Eram garotas inteligentes, educadas, e sabiam se vestir com estilo. Convidavam os músicos para ir às suas casas e os apresentavam às mães. Depois os levavam diretamente para a cama. Os *scousers* ficaram

escandalizados! E mais ainda quando todos contraíram gonorréia. "Queríamos *casar* com aquelas garotas", diz um dos Seniors, "não percebíamos que elas eram um presente do Willy Limper e dos garçons."

Para os Seniors, era como "ficar à vontade em uma loja de doces, uma orgia de primeira classe". Então, depois de um mês de puro êxtase, foi em pânico que eles receberam uma carta de Allan Williams que ameaçava torpedear aquele mundo perfeito. Segundo Williams, Koschmider tinha outra boate, na Grosse Freiheit, e precisava de mais um conjunto britânico. Isso, por si só, não era uma coisa ruim. Seria bom, pensavam os Seniors, ter mais alguns camaradas em Hamburgo. Mas eles estavam convencidos de que o conjunto em questão iria "complicar a vida deles".

A carta de Williams informava: ele mandaria os Beatles.

Capítulo 12 | **Batismo de fogo**

[I]

Chovia a cântaros na noite de 1º de outubro de 1960, quando Rory Storm and The Hurricanes chegaram a Hamburgo. Uma chuva cortante perseguira o trem o caminho todo desde a fronteira holandesa, e quando chegaram à Steintorplatz a cidade jazia sob uma névoa que encobria tudo.

Alemanha. Território inimigo. Apenas quinze anos antes, a Inglaterra estivera em guerra ali, empenhada em destruir esse país e o mal que ele representava. O conflito e o ódio tinham se mesclado tanto na psique das pessoas de Liverpool que, ao contemplar a terra perdida, vinham à imaginação cavalarianos em disparada, uma cruz retorcida e *fräuleins* desprezíveis e traiçoeiras de pele de alabastro e olhos zombeteiros arregalados. Agora lá estavam eles, coisa impensável até havia pouco, prontos para se apresentar, para tocar música, nas ruas onde apenas quinze anos antes seus irmãos e pais tinham morrido.

Alemanha. Parecia exatamente como a tinham delineado: séria, pesarosa, impenetrável. Uma nuvem de escuridão prematura precipitou-se contra os telhados, e os espíritos de neblina se ergueram do asfalto, borrando todos os lugares identificáveis para que os poucos errantes que se apressavam nas ruas escorregadias parecessem como que dissolvidos no final da guerra, no invisível. Havia uma solidão que ressoava nas sombras, com as cicatrizes recentes do cerco e trechos da cidade em apressada restauração. As construções tinham sido abatidas a esmo, e iam sendo resgatadas; novas torres mal posicionadas se erguiam entre as antigas estruturas de pedra. Uma agitação nervosa emanava da paisagem.

Os Hurricanes chegaram ao Kaiserkeller por volta das 18h30 e encheram três táxis com todo o equipamento. A rua estava deserta, estranha; o clube, fechado e escuro. O ar fresco os oprimia; eles ficaram parados diante do prédio, desamparados, observando o equipamento que se molhava. Johnny Byrne, o guitarrista do conjunto, lembra-se de ter

confrontado Rory Storm, que parecia se divertir com a situação. "E agora, o que vamos fazer?", ele indagou.

Antes que Storm pudesse responder, surgiu um ruído fraco de música, proveniente da rua. Estava um pouco distante, a não mais que um quarteirão ou dois de distância, mas foi reconhecido na hora: "Roll Over Beethoven". Storm murmurou: "Puxa, isso é muito estranho!"

De fato, era estranho. Não havia nada nas proximidades que indicasse a presença próxima do rock'n'roll. Nenhum clube estava aberto, nenhuma igreja à vista. Foram agarrando o equipamento do jeito que dava e seguiram em direção à música.

Um quarteirão abaixo, pararam diante de um prédio na Grosse Freiheit, 58, que parecia "um necrotério". Um cartaz na porta de entrada anunciava THE INDRA. De dentro vinha o som da música. Byrne lembra que um som furioso veio sobre eles – "um som avassalador. Alguém trabalhava aquela música de forma fantástica".

O Indra era uma casa de *striptease*, não passava de um bar "pequeno e desmazelado" com papel de parede vermelho texturizado e cortinas pesadas. Não havia ninguém dentro, além do grupo que ensaiava de maneira explosiva na parte de trás. "Não podíamos acreditar em nossos olhos – ou em nossos ouvidos", afirma Byrne. "O som que vinha daqueles caras era fantástico, visceral e agitado, um rock'n'roll puro, mais consistente do que outros conjuntos que ouvíramos tocar. Havia alguma coisa em relação à aparência, também – eles eram brutos e cheios de energia, além de um tanto rebeldes. Nada fazia lembrar como eram em Liverpool. Assim que percebemos de quem se tratava, eu e Rory nos entreolhamos chocados, e ambos deixamos escapar: "São os Beatles!"

Quando Allan Williams se empenhou em enviar mais um grupo para Hamburgo, em agosto de 1960, os Beatles eram provavelmente o último que tinha em mente. De acordo com vários conhecidos, ele ofereceu o trabalho para Rory Storm and The Hurricanes, mas eles insistiram em manter um compromisso assumido até setembro no Butlins Holiday Camp em Pwllheli, no País de Gales, que iria durar o verão inteiro, até setembro. Também recebeu a negativa de Gerry and The Pacemakers, que se recusaram a deixar os compromissos fixos por um trabalho que, na melhor das hipóteses, era de curto prazo. Bill Harry disse que "Allan estava com problemas para encontrar um conjunto", "e foi assim que os Beatles entraram na história. De fato, eles não estavam em condição de tocar" – Williams os achava um "conjunto de qualidade inferior" – "mas eles adularam Allan e Stuart os apoiou".

Foi apoio – e um pouco de vingança. Algumas semanas antes, Williams participara de uma intriga que resultara na perda do apartamento de Stuart. De acordo com o

colega de quarto Rod Murray, Williams os tinha encontrado numa tarde no Ye Cracke, junto com um grupo de pessoas que ele apresentou como "repórteres do *Empire News*". Ele explicou que os jornalistas estavam em Liverpool para fazer uma pesquisa sobre bolsas de estudos, tentando descobrir como os alunos moravam e sobreviviam com uma mensalidade tão pequena. A-ha! Era tudo o que os garotos queriam ouvir. Todos adoram falar sobre as duras condições que enfrentam. Stuart descreveu como, quando o dinheiro acabava, eles queimavam peças de mobília para se aquecer. Um outro amigo, Rod Jones, reclamou que nos fins de semana tinha de filar as refeições em casa de parentes. Cada história era melhor que a outra – e ficava mais humilhante conforme a bebida circulava. No fim, um dos repórteres disse: "Vamos lá, vamos ver o quarto. A gente leva umas garrafas de uísque e de cerveja".

À primeira vista, o Gambier Terrace não era o buraco que a imprensa esperava, mas, quando terminaram de ver o que aquilo realmente era, até Charles Dickens teria ficado horrorizado. "Eles tinham jornais", segundo Bill Harris, "que amassavam e jogavam em qualquer lugar ao acaso. Havia garrafas vazias de cerveja por toda parte. Era uma bagunça só." Stuart posou na frente daquilo sem o menor pudor (junto com John e Allan Williams), enquanto os fotógrafos clicavam.

Na verdade, os jornalistas não eram do *Empire News*, considerado um "jornal respeitável" pelos padrões locais, mas do jornal sensacionalista *Sunday People*, que dedicou à reportagem uma capa do jornal, adequada e chamativa. Talvez o pior tenha sido a manchete: "ESTE É O HORROR BEATNIK" – que informava que "todos os *beatniks* gostam de sujeira... [e] de usar roupas encardidas" e deplorava as condições "decadentes do Gambier Terrace". Essa última notícia atraiu a atenção da associação dos residentes do prédio, que não tardou em despejar os estudantes.

John e Stuart ficaram furiosos. Williams os usara para "adular a imprensa" e agora Stuart ficara na mão. Ele pediu preferência a Williams quando tivesse de escalar um conjunto, especialmente se fosse para ir a Hamburgo. Embora compartilhasse a convicção negativa de outros sobre a capacidade artística dos Beatles – "Eu não ficava totalmente satisfeito com o desempenho deles no palco", ele escreveu categoricamente –, Williams concordou em escalá-los para apresentações no exterior, desde que, claro, eles arrumassem um baterista competente. Sem dúvida, Williams achou que isso lhe daria um tempo precioso; na melhor das hipóteses, eles não teriam a mínima possibilidade de satisfazer as condições para as apresentações em Hamburgo, e enquanto isso ele poderia encontrar um grupo mais competente.

Mas o destino interferiu. Com a estada em Wirral encerrada prematuramente e sem nenhum outro lugar para tocar, o conjunto ficou circulando pela cidade para conhecer a

concorrência. Uma das paradas foi no Casbah, de onde eles tinham saído sem a menor cerimônia seis meses antes. Mo cumprimentou-os animado na porta, lançando um sorriso especialmente sincero para George, que tinha mantido o contato, passando no clube de vez em quando com o irmão, Peter.

Dentro, os Blackjacks tocavam em uma das extremidades do salão. Sentado à bateria estava o filho de Mo, Pete Best. O grupo achava que ele tocava com consistência, era um "verdadeiro baterista de rock'n'roll", pois batia o pé no bumbo, e de uma forma precisa, matemática, dava quatro batidas por compasso – o que os bateristas chamam de "*playing fours*" – em vez das duas habituais, o que criava um "efeito poderoso". Ele parecia conhecer a maioria dos ritmos, e seus movimentos eram contidos de um modo agradável. Pete possuía uma bateria nova impressionante e, além disso, deve-se dizer que ele tinha boa aparência. Garoto pálido, formal, com cabelo liso, pálpebras semicerradas e sorriso lânguido, era um adolescente que se esculpia no lábio inferior insolentemente retraído; as garotas se sentiam atraídas por ele de forma visceral. Mais tarde, os pesquisadores que escreveram sobre a banda o rotularam de "instável", mas não havia nada em sua personalidade que o marcasse como remotamente temperamental. Na verdade, Pete parecia desorientado e desamparado em um meio de personalidades egoístas e desimportantes – era calado, com uma força interior que o levava ao ponto da indiferença, sem paixão talvez, mas não instável.

Há muitas versões sobre o que aconteceu em seguida. Best disse a um entrevistador que a oferta para se juntar aos Beatles veio por meio da mãe, que o empurrou em direção ao grupo. Mais tarde ele corrigiu o relato, dizendo que Paul o chamara, atraindo-o com uma oportunidade de emprego em Hamburgo que pagaria 15 libras por semana. Em nenhuma das versões Pete hesitou em aceitar. "Sempre gostei muito deles", permitiu-se dizer a respeito dos Beatles. Recusou o conhecimento acadêmico que os professores de uma faculdade poderiam lhe propiciar: "[Em vez disso], decidi insistir na música".

Enquanto isso, John tinha de inventar algo bem bom para desviar a atenção de tia Mimi de uma notícia ainda pior. Por essa época, percebeu que não seria bem recebido na volta às aulas do Liverpool College of Art, no outono. O relatório sobre ele contava com uma bagagem tão negativa que iria soterrá-lo. Segundo Helen Anderson, "ele faltava demais e nunca fazia os deveres. Os orientadores, em geral, o acusavam de mau comportamento; ele atrapalhava as aulas, fazendo confusão e mandando as pessoas para aquele lugar. No fim, todos se cansaram daquilo".

Se a tia soubesse, ele ficaria em má situação. Além do mais, isso queria dizer que ele teria de batalhar por um emprego, o que para John era como uma condenação; ele nunca trabalhara um dia sequer na vida – além de tocar música para alguns caras aqui, ali e acolá.

Antes de correr esse risco, ele apresentou Hamburgo a Mimi com benefícios adicionais exagerados, dizendo que iria ganhar 100 libras por semana. Cem libras! Era uma quantia extraordinária em um país cujo salário semanal médio era de quase metade desse valor, o que deve ter deixado Mimi com a pulga atrás da orelha. Mais tarde, ela disse a um biógrafo de Lennon, Ray Coleman, que "temia o pior" – isto é, que desconfiava totalmente da história; mas, mesmo que fosse assim, não havia nada que ela pudesse fazer para impedir a viagem de John. Ele tinha 19 anos, era maior de idade, e estava fora do controle da tia.

A estratégia de Paul foi – coerentemente com sua personalidade – mais sutil e esperta. Aluno promissor, mas irregular, ainda lhe faltava um semestre para terminar o Liverpool Institute, e tinha um pai para quem a educação era a única rota segura para a ascensão social. Na maior parte do tempo, Paul seguia os preceitos de Jim; ele até prestou os exames de *A levels* em junho e aguardava os resultados.* Mas a música corroía essas boas intenções. Apesar das objeções do pai, Paul devotava cada vez mais tempo e energia ao conjunto. "Não queria mais voltar à escola nem ir para a faculdade", disse mais tarde a Hunter Davies. No entanto, ele sabia que Jim não toleraria a vadiagem.

A única alternativa seria, claro, Paul convencer o pai de que Hamburgo representava uma oportunidade de êxito na vida. Primeiro, o irmão Mike foi convocado para apoiar a causa. Mike, Paul sabia, era capaz de abrandar o pai de uma forma incompreensível. Em troca da ajuda, Paul prometeu que "compraria muitas coisas" para o irmão. Este, por sua vez, adorava o irmão mais velho e teria feito qualquer coisa para ajudá-lo, mesmo sem retribuição alguma. Jim ficou tocado pela eloqüência dos filhos, sem mencionar a intensidade apaixonada dos argumentos de Paul. Sem dúvida, aquilo ia ao encontro de suas próprias ambições musicais abafadas. Além disso, Paul convidou Allan Williams para advogar em sua causa. Podemos apenas imaginar como Williams descreveu Hamburgo para Jim, mas pode-se concluir com alguma certeza que o agente do conjunto do filho dourou a pílula. Assegurou que não haveria problemas, que Bruno Koschmider tomaria conta deles. De alguma forma, Jim acreditou nas palavras de Allan, de que seria um ótimo lugar para os rapazes tocarem, e antes de o encontro terminar já tinha consentido na viagem de Paul.

Williams também foi interceder em favor de Stuart Sutcliffe, cujos pais (é incrível) consideravam Williams um modelo perfeito para os garotos de Liverpool, "uma pessoa amável e respeitável", simplesmente dotado do tino comercial necessário para combinar arte e comércio de forma bem-sucedida e viável. Stuart, eles raciocinavam, faria bem em aprender essa fórmula. Mesmo assim, eles ainda estavam furiosos com o ocorrido na turnê de

---

* Os resultados saíram alguns dias depois de Paul partir para Hamburgo, revelando que ele tinha repetido em todas as matérias, exceto em arte.

Johnny Gentle. Não só haviam tido de enviar dinheiro para Stuart poder voltar da Escócia, como também a turnê tinha sido interrompida – quase impedindo a obtenção do diploma nacional de Design pelo filho. Por causa disso, a negociação tinha de ser mais delicada – e um tanto mais ardilosa. "Allan não disse claramente [aos nossos pais] a verdade completa sobre a ida a Hamburgo", lembra Pauline Sutcliffe. "A viagem foi apresentada [...] como um investimento interessante. Seria uma boa experiência [para Stuart] viajar para um país estrangeiro. Funcionaria como um intervalo na vida dele", em contraste com uma viagem a trabalho, coisa com a qual eles nunca teriam consentido.

No fim, Millie Sutcliffe cedeu. Sempre fora difícil para ela recusar a Stuart qualquer coisa que ele pedisse, e com a aprovação dos Harrisons e dos Bests – as duas famílias ficaram entusiasmadas desde o começo – o negócio estava fechado.

Bem rapidamente, portanto, as marchas engrenaram. Todos providenciaram as certidões de nascimento, junto com os passaportes e os vistos; fizeram as malas e arrumaram os equipamentos adequadamente identificados para a viagem. Tudo com uma rapidez incrível. Quatro dias depois, em 16 de agosto de 1960, os Beatles partiram para Hamburgo.

[II]

Os Beatles já tinham saído da Inglaterra antes – para a Escócia, que eles consideraram um lugar bastante aprazível. Mas Hamburgo era um mundo totalmente diferente. Talvez até mesmo um planeta distinto. A cidade em si parecia tão familiar quanto seus próprios e modestos quintais. O porto, com um intenso comércio de navegação sob um perpétuo lençol de neblina, não só lembrava o de Liverpool, como cheirava e era sentido como ele; os cafés até serviam um prato "típico", um grude chamado *Labskaus* que fazia jus ao repulsivo cozido *scouse* de carne moída. As ruas fuliginosas eram estreitas e labirínticas, pavimentadas com pedras antigas quebradas, e corriam entre as fachadas de tijolos vermelhos esburacados de depósitos neogóticos remanescentes, cujo aroma almiscarado desafiava qualquer isolamento térmico. O fedor marinho da praia se mesclava às notas penetrantes de café, tabaco e condimentos; até o aroma químico pronunciado de petróleo e o cheiro do ar pareciam muito semelhantes aos de Bootle ou Garston.

Eles chegaram no fim da tarde, entrando na cidade pela Mönckebergstrasse, cujas calçadas enfileiradas de árvores estavam repletas de pedestres bem-vestidos voltando do trabalho para casa. Dos dois lados da rua, observada em uma perspectiva rápida, a cena era tremendamente normal: casais passeando em cafés, saindo das lojas ou entrando nelas, ou ainda parados, espiando as vitrines que exibiam muitas liquidações de fim de estação. O lago

Alster, um reservatório cintilante pontilhado de barcos a remo e cisnes, era ladeado por uma subida íngreme com um prédio de escritórios que dividia o centro da cidade em duas partes. Eles passaram pela Rathaus, a prefeitura escura e agourenta, onde o senado e o parlamento da cidade se reuniam, pela praça do mercado e pela Igreja de São Miguel.

Tudo perfeitamente normal, até que Allan Williams lançou a perua no entorno de uma divisória de concreto e seguiu pelas vielas do distrito de Sankt Pauli, onde eles trabalhariam.

Meu Deus, a Babilônia! Se alguma vez um cenógrafo quisesse criar um cenário para a depravação, ali estava. St. Pauli corria na direção deles por todos os lados. Parecia um carnaval pela metade, apenas mais espalhafatoso e vulgar. A ação acontecia em toda parte, de um lado ao outro: bares, boates, cafés, lanchonetes, clubes noturnos e bares mais sofisticados, fliperamas, salões de dança. E luzes – quilômetros de luzes – acesas com uma intensidade tão estonteante e colorida que os matizes apenas se fundiam uns aos outros. Garotas magras, nuas a não ser pelas botas de caubói, piscavam das portas entreabertas encimadas por neons. Holofotes lampejavam no céu e lâmpadas, suspensas em arcos nos postes, inundavam a rua com uma luz sublunar que fazia todos os carros que cruzavam por lá parecerem roxos. Indiferente ao tempo, a noite parecia se afastar por alguns quarteirões. Ali era claro o tempo todo, como uma luz diurna para vampiros.

Allan Williams sabia o que esperar, mas não tinha preparado os rapazes para aquilo. Também não lhes dissera nada sobre o tema recorrente do bairro, que não era a música e sim o sexo. As duas ruas principais – a Grosse Freiheit e a Herbertstrasse – formavam o infame quarteirão do pecado da cidade, e lá estavam, ao lado da Reeperbahn, que as cortava, os homens que se reuniam para se comportar como se estivessem numa orgia romana. De acordo com Adrian Barber, que apareceu mais tarde no lugar como membro do Big Three mas permaneceu trabalhando ali por quase uma década, "era o tipo de lugar onde valia tudo". Havia um caráter marcante de hedonismo que vinha desde a Idade Média, quando Hamburgo fazia parte da Liga Hanseática; aquele era um porto livre e, portanto, um porto basicamente isento de leis – um "tipo de Cidade da Trapaça dos mares", segundo Barber –, onde o mau comportamento era ignorado pelas autoridades. Durante toda a história, essa tradição se preservou como ameaça à rígida cultura alemã, que se constituía em torno da organização em grupos de poder.

O lugar parecia perfeito para os Beatles, que mal podiam acreditar em seus olhos. Tudo estava lá, diante deles: as garotas vagueando pelas ruas, sentadas de forma provocativa nas janelas dos bordéis, inclinando-se na direção dos carros, com a música a ecoar de cada porta entreaberta; marinheiros bêbados tropeçando pelas calçadas e a erguer canecas de cerveja.

"Aqui é o clube!", gritou Williams, parando junto ao meio-fio, em frente a um lugar repleto de desocupados na Grosse Freiheit.

O Kaiserkeller, na esquina da Schmuckstrasse, era tudo o que eles imaginavam. O clube era maior, mais claro, mais barulhento e mais atraente do que qualquer coisa que tivessem visto antes. Só a decoração já os deixou praticamente sem palavras: um balcão comprido em forma de barco, redes de pesca bem esticadas no teto, banquetas construídas para parecer galés de navios, vigias fixadas nas paredes e adereços brilhantes de latão recuperados de um porto. O aroma adocicado de cerveja emanava do salão como em uma alcova perfumada. O Kaiserkeller era elegante, comparado com as espeluncas de Liverpool em que se tocava rock'n'roll. O sistema de som era de primeira e quatro microfones tinham sido colocados a certa distância, ao redor do pequeno palco onde Derry and The Seniors agitavam a casa.

Bruno Koschmider deve ter sentido a animação dos rapazes, mas mal parou para ouvir os elogios, apressando-se em levá-los para outro clube algumas centenas de metros abaixo, na mesma rua, que era onde os Beatles deveriam tocar.

Em comparação com o Kaiserkeller, o Indra "era deprimente". Pete Best disse: "Ficamos frustrados ao ver o clube". Era um *lounge* – um *lounge* para garotas –, e mais parado do que um cemitério. Alguns turistas desanimados, com olhos cansados, bebericavam cerveja sentados. De um lado da pequena sala retangular havia cinco banquetas, todas vazias como quatro das seis mesas espalhadas estrategicamente pelo salão. As cortinas vermelhas puídas e pesadas e o carpete deixavam o local com ar mais desmazelado ainda do que já aparentava.

Havia esperança. Explicaram por meio de um intérprete que Koschmider planejava transformar o Indra numa casa de rock'n'roll incrível, um novo Kaiserkeller. Tudo de que o lugar precisava era um conjunto britânico para gerar movimento, e tinham assegurado ao proprietário que os Beatles eram capazes de executar essa tarefa.

Mas os Beatles eram tão duros quanto os freqüentadores que se arriscavam no clube. Acostumados a tocar poucas músicas, em casas cheias de adolescentes, eles ignoravam o que o público mais exigente demandava. Não tinham nenhuma fala preparada, não sabiam quase nada de domínio do palco e não cativaram o público tanto assim como músicos. Stuart, angustiado, ainda tentava seguir a linha melódica, mas eles mal tiveram tempo de adaptar Pete ao grupo. Pelo contrato, os Beatles deveriam tocar surpreendentes blocos de quatro horas e meia todas as noites, além de seis horas nos fins de semana. Segundo Ray Rennis, "você não pode imaginar o trabalho que dava" – ele, que apareceu em Hamburgo um pouco mais tarde com o grupo Swinging Blue Jeans (o grupo modernizara a grafia do nome a partir dessa época). "Todos os conjuntos de Liverpool estavam acostumados a tocar blocos de vinte minutos. De repente tínhamos de ficar no palco a noite toda. Precisávamos de material para tocar, para não falar na energia que isso requeria."

Os Beatles tinham material. John, Paul e George eram uma enciclopédia ambulante de músicas de rock'n'roll, sem mencionar improvisos de jazz e músicas tradicionais dos bares que eram incluídos na apresentação. Se necessário, eles eram capazes de reunir uma hora de material sem repetir uma música. Porém, de algum modo, eles não se conectavam com o público. As pessoas enfiavam a cabeça porta adentro do Indra para verificar o lugar e davam meia-volta rapidinho. É claro que parte da culpa era gerada pelo fato de o local não ser muito convidativo. Mas, se considerarmos o fato de que era necessário se esforçar para animar o público, os Beatles também não ajudavam muito.

Koschmider, insatisfeito, entrou em contato com Allan Williams e expressou seu descontentamento. Rapidamente, Williams correu até Hamburgo para avaliar a situação e interferir no que fosse necessário. Para sua decepção, ele achou que Koschmider tinha razão. Os Beatles tocavam no Indra de uma forma muito banal. As apresentações "eram [...] muito inexpressivas", ele resumiu; "[só] ficavam parados e dedilhavam os instrumentos sem técnica". Era um problema muito maior do que parecia no começo. Williams tinha um bom relacionamento comercial com Koschmider. Ele não queria que um grupo como os Beatles estragasse esse acordo.

Segundo Williams, ele passou "um sermão bem duro nos rapazes" e logo os visitou de novo para avaliar o efeito. Com raiva, observou que eles não tinham esboçado a menor reação. Tocavam "quase sem se mexer", mal tentavam incrementar a batida básica. Ele ficou furioso. Como os rapazes poderiam agitar roqueiros fanáticos com "Roll Over Beethoven" ou "Good Golly, Miss Molly" sem dar um pouco de molho às músicas? No seu estudo interpretativo *Tell Me Why*, Tim Riley acerta em cheio quando chama o rock'n'roll de a "música mais *sexy* de todas – ela faz você querer se *mexer*". Mesmo Williams, que não adorava esse tipo de música, sentia sua vibração física. Foi assim que ele conseguiu animar os garotos: "Vamos lá, dêem um *show*!"

Dêem um *show*.

Era algo que um professor podia dizer antes do dia da festa de formatura na escola, ou no dia do jogo da classe. Dêem um *show*: na época, uma frase como essa soava completamente fora do tom para o rock'n'roll. John mal continha o riso de escárnio. Ele passou a se jogar de forma teatral pelo palco, fazendo gozações, inclinando o microfone, curvando-se todo, e até se movimentando de cócoras como Chuck Berry. Williams, que não percebeu que John estava zombando dele, animou-se com a encenação. "É isso aí! Dêem um *show*! Dêem um *show*!"

Koschmider fez coro com ele, gritando a mesma frase em alemão para o conjunto, como um refrão quase militar: "*Mach Schau! Mach Schau!*"

Os Beatles acharam que se tratava de um grito de guerra. Um alemão gritando: "*Mach Schau!*" Para os Beatles, Koschmider parecia um comediante fazendo uma imitação cômica

dos nazistas – tudo parecia indicar isso: o sotaque penetrante, os movimentos convulsivos com as mãos, os olhos esbugalhados. Por mais que fosse ridículo, funcionou. Eles finalmente tinham encontrado o estímulo que liberou suas inibições. "*Mach Schau!*" O grupo inteiro entrou na farra, imitando a alegre cavalgada de John. Paul brandiu a guitarra como se estivesse lutando esgrima com John, repetindo o gesto até o parceiro responder. A encenação evoluiu passo a passo, ora acelerando, ora indo mais devagar. Logo, George entrou no jogo, batendo e arrastando os pés como se fosse um cossaco ensandecido. Stuart, embora estivesse com o baixo, contorceu o corpo como se estivesse se esquivando de balas. Um ciclone de inquietação rítmica varreu o palco do Indra, sincronizado com a batida feroz de Pete.

Foi a ruptura que o conjunto necessitava, e imediatamente eles começaram a trabalhar esse tipo de explosão nas apresentações. De repente, as músicas eram enfeitadas com ondeios e movimentos súbitos do corpo. Um giro ou um chute forte no ar enfatizava cada batida. Os Beatles, que outrora agonizavam inertes, saltavam no palco em explosões de louca alegria. Eles se movimentavam o tempo todo, e logo transformaram os números tristes em algo primitivo e agitado. Foi apenas o empurrão que faltava para dobrarem a esquina. O rumor circulou rapidamente em St. Pauli: os Beatles eram uma fúria total, e logo o público encheu o Indra para conhecer a mais nova importação britânica. Imitando a apresentação de alta voltagem dos Derry and The Seniors, eles começaram a tocar o que Pete Best chamava de "música enérgica", que era basicamente uma seleção de roqueiros de todas as épocas com o volume acionado a toda para obter maior efeito (e o baixo com o volume diminuído para disfarçar), que eram acentuados pela batida pulsante do bumbo e pelos movimentos alegres no palco. "Depois de poucas semanas, mal se conseguia andar no lugar, de tão movimentado", segundo Johnny Byrne. "O calor era insuportável, todos fumavam e bebiam. Todo o mundo se divertia à beça. Havia um sentimento real de que algo incrível se passava por lá."

Observando ambiciosamente das laterais do palco, Bruno Koschmider mal conseguia disfarçar a satisfação. Os Beatles tinham conseguido atrair um bom público e, ao mesmo tempo, estabeleciam uma conexão direta dos freqüentadores do Indra com os do Kaiserkeller. Eles colocaram Derry na parte de baixo da rua, e o público gravitava entre aquele *show* e o outro. Era impossível ir para um e ignorar o outro. Um adolescente de Hamburgo que passou o fim de semana em St. Pauli achou que era "possível passar a noite inteira indo do Kaiserkeller para o Indra sem precisar de outro tipo de diversão... Não havia nenhum outro ponto no bairro que oferecesse uma seleção tão empolgante de música ao vivo".

Não havia pausa. O cenário que se precisava criar demandava isso. Quando as pessoas passavam, olhando para dentro de cada lugar, a decisão de entrar ou não em um clube era tomada basicamente dependendo da música que ecoava pela porta. Não se serviam

alimentos em nenhum dos locais. De acordo com um freqüentador, "a comida não fazia parte da equação. Você entrava para se divertir, dançar e pegar umas garotas". A música tinha de ser alta e atraente; de outro modo, o cliente em potencial passava adiante. Em suma, trabalhava-se num ritmo e numa altura alucinantes, um tipo de "batismo de fogo", segundo Bill Harry. Embora fossem previstos intervalos a cada 45 minutos, não havia a mínima pausa até bem depois das 2 da manhã. Eles acabaram descobrindo que os intervalos eram apenas uma pausa para respirar. Mal havia tempo para recarregar as baterias, não havia nenhum lugar civilizado para descansarem. Na melhor das hipóteses, os rapazes ficavam sentados ao balcão, amontoados, sem a interferência dos clientes bêbados, e tomavam cervejas de 50 *pfennige**, ou corriam até a esquina em busca de uma *frikadella* – uma tortinha gordurosa de carne e cebola que os sustentou durante semanas a fio. Nunca havia tempo – nem dinheiro – suficiente para uma refeição adequada. Os preços em St. Pauli subiam às alturas, para espoliar os turistas. Além disso, como lembra Howie Casey, "na primeira semana você gastava todo o dinheiro imediatamente e percebia que não conseguiria comer". Quando era possível, os conjuntos se reuniam num reservado do Wienerwald, uma *deli* barata que oferecia frangos de rotisseria, que eles dividiam, ou iam ao Schmu Goos, na Schmuckstrasse, que era "um restaurante chinês que preparava comida para trabalhadores"; por alguns *pfennige* eles devoravam uma tigela grande de sopa com um rolinho que dava sustância para um dia – ou até mais.

A adrenalina era uma dor de cabeça maior ainda. Depois de uma longa noite de trabalho, ao curvar-se no palco para receber os aplausos frenéticos e intermináveis, os rapazes estavam tão agitados que, em geral, levavam várias horas para alcançar o estado em que se acalmassem o suficiente para adormecer. (Isto é, se não estivessem à caça de uma festa ou passando o tempo num bar que ficasse aberto a noite inteira). Em geral, eles não iam para a cama antes das 4 ou 5 da manhã, e mesmo assim essa era uma perspectiva não muito agradável.

As acomodações eram desanimadoras – piores ainda que as dos Seniors. Com total indiferença, Koschmider acomodara os garotos, como se fossem objetos quaisquer, em velhos quartos de despejo nos fundos de um cinema decadente que ele tinha no início da Grosse Freiheit. O Bambi Kino, como era conhecido, mostrava dois filmes dublados na língua alemã praticamente 24 horas por dia, velhas fitas de bandidos e caubóis, já riscadas e manchadas pelo uso. Em determinada época, antes da guerra, o lugar fora um cinema decente, mas esse tempo já passara havia muito e o outrora elegante local de encontros estava

---

* Willi Limper incluíra bebidas grátis nos salários; no entanto, após as primeiras semanas, tanta vodca, uísque e *brandy* foram consumidos que ele limitou às cervejas a gratuidade das bebidas.

velho e decrépito. Os quartos, num corredor atrás da tela, não se saíam melhor: eram cubículos "imundos, sujos e nojentos", sem janelas nem camas adequadas. John, Stuart e George dividiam um quarto equipado com uma cama de armar e um sofá. Do outro lado da entrada, depois do urinol e bem perto da saída de incêndio, Paul e Pete tinham quartos conjugados – "os buracos negros de Calcutá", era assim que eles os denominavam – sem iluminação, muito menos equipados ou com aquecimento. "Fazia um frio de rachar lá", segundo Johnny Byrne, que visitou os Beatles com freqüência durante a estadia deles em St. Pauli. "Nós batíamos a porta lateral do Bambi Kino e John abria vestido com umas ceroulas que pareciam do meu avô e camiseta de abotoar. Era frio demais para ficar ali, sombrio e úmido; ficava impossível manter uma conversa com os diálogos em alemão ecoando do cinema."

Raramente os Beatles ficavam nos quartos; eles passavam virtualmente todo o tempo livre nos dois clubes de Bruno Koschmider, tocando ou apurando os arranjos para melhorar o repertório. Tendo em vista a situação, esse parecia um caso relativamente comum, mas aquilo constituía um fator especial para a natureza impetuosa de um conjunto de rock'n'roll, tendo vindo a se tornar apenas mais uma das distintas variantes que contribuíram para o sucesso extraordinário dos Beatles. Excepcionalmente conscientes da expansão de sua empatia, eles trabalhavam incansavelmente, como engenheiros, construindo o repertório necessário para envolver o público indeciso. Não levou muito tempo para chegar a uma fórmula certeira: o volume. Isso incendiava as pessoas. Mais do que ninguém, os Beatles perceberam que a função de um conjunto de bar não era promover a arte, expandir o gênero musical ou mesmo entreter. As bandas de bar não eram grupos de artistas no sentido convencional, funcionavam mais como agitadores e estavam muito mais próximos dos cambistas do que dos empresários do entretenimento. Desde os acordes iniciais, os Beatles mandavam ver. Roqueiros legítimos, logo preencheram cada minuto da apresentação. Graças à voz alta e indócil de Paul, uma música ótima como "Long Tall Sally" podia incendiar uma casa impaciente, com cada música do bloco planejada para elevar aos poucos o calor emocional. Ele e John decidiram tocar uma seqüência uniforme de músicas para levantar o público: "Johnny B. Goode", "Good Golly, Miss Molly", "Bony Maronie", "C'mon Everybody", "Rock and Roll Music", "Great Balls of Fire" e "Dizzy Miss Lizzy", que estabeleciam um ritmo frenético.

A maioria das músicas durava dois minutos e meio ou três no máximo, tornando possível tocar até o fim, talvez, vinte músicas num bloco típico. No início, com freqüência eles terminavam a apresentação e ainda faltava uma música no fim, forçando a repetição apressada de, vamos dizer, "Johnny B. Goode". Havia grande chance de o público nem perceber ou, pelo menos, não se incomodar com isso – mas o grupo ficava abatido. Eles consideravam isso um sinal de amadorismo, temiam que prejudicasse o lado competitivo.

Assim, embora já estivessem sobrecarregados de trabalho, os Beatles devotavam horas a fio aos ensaios. Na maioria das tardes, eles se encontravam no Indra, trabalhavam muito as músicas, fornecendo tensão rítmica a cada compasso, e extraíam todas as pausas, tocando tudo em seguida para ver se o repertório estava bom. Porém, como os Seniors, eles logo se cansaram de ensaiar todas as tardes; em vez disso, começaram a expandir as músicas já conhecidas em longos improvisos. Uma noite eles foram até o Kaiserkeller e observaram surpresos como os Seniors gastaram um bloco inteiro numa brincadeira inconseqüente chamada "Rock with The Seniors", que não passava de um *riff* de blues de doze compassos com mudanças de ritmo e nenhuma letra cantada; de tempos em tempos um dos músicos gritava: "Rock with The Seniors", e soltavam um grito "hey-ba-ba-re-bop" para manter a animação.

Mais que qualquer outra, "What'd I Say" se tornou o que Paul chamava de "música confiável do *show*". "Nós costumávamos trabalhar muito nela [...] e a tocávamos por horas e horas a fio", lembra ele. E a cada noite a música soava diferente: a letra era trocada, ou havia um improviso no meio; com freqüência ela deslanchava em várias direções, até perigosamente perto da autodestruição a qualquer momento, o que deixava a coisa ainda mais estimulante. O mesmo ocorreu com "Whole Lotta Shakin' Goin' On!", um *tour de force* alegre, que podia durar uma boa meia hora. Em meados de setembro os Beatles tinham virado a página. Um cliente poderia sair do Indra, atravessar a rua para buscar um maço de cigarros – ou mesmo para uma trepada – e ainda dançar a mesma música quando voltasse.

Ao chegar a Hamburgo, os Beatles sentiram o impulso de parecer "profissionais", o que na Inglaterra queria dizer estar bem arrumadinhos. Ansiosos com a aparência, receberam dicas de como se vestir do elegante Johnny Gentle, que os impressionou ao falar sobre a importância de "ter atitude" no palco. À sua própria maneira, os Beatles criaram um figurino que faria o deleite de um alfaiate sarcástico. Vestidos com paletós esporte de cor lilás combinados com camisas pretas com uma lista prateada no colarinho, calças justas pretas e sapatos de bico fino cor de argila imitando couro de crocodilo, eles pareciam mais adequados para uma apresentação numa boate cubana. Pete Best, que, talvez por sorte, chegara tarde demais para se beneficiar da transformação radical, apareceu com seu próprio traje preto e um paletó azul-marinho, que o colocou bem próximo da deselegância dos outros.

Para seu mérito, o conjunto nunca se sentiu constrangido por causa dos trajes, mas depois de tocar sete noites por semana – suando muito, esticando-se, forçando-se, *punindo-se* – o inevitável aconteceu: começaram a cheirar mal e as costuras cederam. Em vez de entregá-los ao alfaiate de praxe, os Beatles os deixaram com uma atendente do banheiro do

Indra, uma mulher forte de 60 anos chamada Rosa Hoffman, conhecida por todos simplesmente como "Mutti" (Mãezinha), que fazia consertos de emergência nas roupas durante os intervalos. Mas no fim isso também foi inútil, pois logo o tecido se esgarçou e o belo uniforme se desfez.

Ternos novos estavam fora de cogitação. Não havia dinheiro suficiente para economizar e, de qualquer forma, de repente, toda aquela imagem parecia cansativa – especialmente em Hamburgo, onde a moda alcançava novos níveis de informalidade. Graças a Tony Sheridan, que sempre demonstrava personalidade, os Beatles foram apresentados à Texas Shop, no fim da Reeperbahn, onde encontraram lustrosas jaquetas de couro, de piloto – da Luftwaffe, no caso –, e botas de caubói costuradas a mão. Era exatamente a imagem *dark*, descomprometida, que buscavam – em parte rebelde, em parte sugerindo um bando de desordeiros das ruas, e totalmente de acordo com a música pesada que tocavam. Com exceção de Pete, que preferia tocar de camisa de mangas curtas, todos compraram uma roupa daquelas e a usaram no palco na mesma noite, impressionando o público imediatamente.

A nova aparência mostrava a influência dos artistas americanos mais pragmáticos; Gene Vincent, especialmente. Além disso, o corte de cabelo (ou a ausência dele) refinava essa imagem – um corte mais comprido, mais cheio, com os cabelos descendo pelos colarinhos e balançando soltos durante as longas e densas *jams*, mas não tão longos que induzissem à hostilidade, muito menos provocassem alvoroço. Os Seniors prestaram atenção nessas mudanças, mas não souberam o que fazer inicialmente. "Achamos que eles eram um bando bem desmazelado", lembra Howie Casey, ele que, juntamente com Derry Wilkie, inicialmente rejeitou a imagem de garotos de rua projetada pelos Beatles. Porém, poucos dias depois, os Seniors se sentiam estranhos nos seus "ternos baratos e de segunda, com os joelhos marcados e as calças largas nos traseiros"; assim, segundo Casey, "compramos *jeans* e outras coisas em vez de lutar contra o que deveríamos saber que seria a nova tendência".

De alguma forma, a nova encarnação motivou os Beatles a tocar mais pesado ainda, se é que isso era possível. Eles realmente ficaram mais ligados e radicalizaram – obtendo o máximo que podiam das pequenas Truevoices que bombeavam o som. Não era raro Pete Best rastejar para o seu lugar atrás da bateria e ouvir John e Paul cochicharem: "Fique ligado, Pete, hoje nós vamos arrasar". Os vizinhos reclamavam do barulho, o que parecia absurdo tendo em vista a reputação do bairro. Porém, devido à localização mais retirada do Indra, no perímetro da Grosse Freiheit, havia pessoas que moravam bem perto dali. Espetáculos mais leves não atrapalhavam suas vidas, mas o estrondo do rock'n'roll era realmente um problema.

Normalmente, Koschmider teria ignorado as reclamações ou usado a sua influência na polícia para calar esses vizinhos. Mas a maior parte deles era de idade, e o pior era uma viúva que se queixava de ficar doente por causa da música. Com relutância, Bruno pediu aos Beatles para abaixar o volume – "a proposta mais absurda que eles já tinham ouvido". Ninguém levou isso muito a sério, pelo menos não ao ponto de diminuir o volume. Mas os pedidos, leves no início, tornaram-se mais insistentes. A cada dia, a polícia recebia mais reclamações e pressionava Koschmider a atendê-las. Finalmente, ele achou que era demais e, num golpe audacioso, fechou o Indra.

Normalmente isso teria selado a condenação dos Beatles, mas Koschmider não iria perder sua nova atração especial. (Além disso, eles ainda tinham um mês de contrato a cumprir.) Ele ofereceu aos rapazes de Liverpool a oportunidade de compartilhar o palco do Kaiserkeller. Eles poderiam alternar apresentações com Derry and The Seniors, que ainda tinham uma semana de contrato. Koschmider delineou o plano para John, esperando convencer os Beatles de suas vantagens, mas a tarefa provou-se bem fácil. O Kaiserkeller representava um palco maior, um som melhor, um público mais frenético e, talvez, menos horas de trabalho. Para John e os Beatles, eles estavam progredindo.

De fato, foi o princípio do fim.

[III]

Demitir Rory Storm no início da década de 1960 não seria injusto. Diferentemente do Kingsize Taylor ou do Big Three (os Cassanovas em configuração nova, sem Cass), os Hurricanes eram todos posudos, com nada da intensidade cortante que elevava o nível emocional um grau ou dois nas apresentações. Eles não eram disciplinados como Gerry and The Pacemakers ou ritmicamente precisos como Derry and The Seniors. Embora Rory fosse tratado ironicamente de "Mr. Showmanship" (pela pretensão de ser um *showman* completo no palco) pelos empresários locais, há evidências de que seus *shows* fossem esquecíveis, e o conjunto, apenas uma confusão de instrumentos. George Harrison, escrevendo de Hamburgo, desdenhou dos Hurricanes com apenas uma palavra: "inúteis". Segundo ele, Rory "dançava bem; mesmo assim, isso não compensava o lado canastrão do grupo". George observou que "a única pessoa que tinha algum valor no conjunto era o baterista", um cara magro, de barba, que chamavam de Ringo.

Mesmo assim, desde o momento em que chegaram para substituir os Seniors, Rory Storm and The Hurricanes foram tratados como grandes astros. Um sinal do lado de fora do Kaiserkeller anunciava esse parecer em letras grandes e chamativas, com um adendo –

"*und* The Beatles" – discretamente escrito logo abaixo. De toda forma, eles recebiam mais que os Beatles e os Seniors e tinham maior flexibilidade. E ainda herdaram as acomodações de Derry ao lado do palco do Kaiserkeller.

Para os Beatles, o pagamento não significava nada. Tampouco estavam preocupados com os benefícios materiais, dando-se por satisfeitos com dizer que iam "expulsar aqueles caras do palco". Na verdade, porém, eles gostavam dos Hurricanes e já tinham passado longos períodos com eles em Liverpool, saindo juntos, freqüentando os agitados salões do Storms' ou do Caldwells'. Stormsville (como Rory insistia em chamar seu bairro, dando-lhe *status* de cidade) era o centro de Liverpool, para os músicos locais. Vi Caldwell, ou Ma Storm, como ela se denominava, fornecia cigarros para Paul quando ele estava duro – ou seja, quase sempre – e preparava para John e George "*chick butties*", sanduíches de frango com manteiga, uma coisa típica de Liverpool para matar a fome. George já tinha namorado Isis, a irmã de Rory, considerada a "garota mais bonita do bairro", desde 1959, e por um breve período Paul a cortejaria de uma forma mais séria. Os Beatles tinham carinho por todos os Hurricanes. Charles "Ty Brien" e Wally "Lu Walters" Egmond, que tocavam a guitarra solo e o baixo respectivamente, eram rapazes simpáticos e representavam um manancial de músicas novas, tendo introduzido "Fever" e "Summertime" no repertório comum às bandas. Johnny Byrne falava sem parar de rock'n'roll e John, Paul e George ouviam: quanto mais obscuro e esotérico o assunto, mais entusiasmados eles ficavam. Eram amigos, até mesmo aduladores em relação a Rory; além disso, John, que tinha prazer em atormentar qualquer pessoa com a mais leve deficiência, resistiu em várias oportunidades a ridicularizar Rory, que era bem gago. Mas o hurricane mais querido pelos jovens Beatles (à parte George) era o baterista de Rory, de cara de cachorro, que sempre fazia palhaçadas e autogozações hilariantes: Ritchie Starkey, a quem o grupo chamava com carinho de Ringo.

A partir da noite de abertura, em 4 de outubro de 1960, os dois conjuntos imperaram no palco do Kaiserkeller com uma força explosiva e selvagem. Durante mais de sete horas sem interrupção, eles lançavam uma seqüência de rocks de alta octanagem que deixava o público num furor suado, ensopado de cerveja. De acordo com Byrne, "todas as noites era um festival de *jams* surpreendente. A música agitava a todos e o lugar inteiro balançava numa vibração incrível. Era uma massa sólida de corpos. Não se conseguia ver através da fumaça. Espocavam brigas na pista de dança ou nas cadeiras e copos enormes voavam por toda parte. Todos os seguranças tinham cassetetes. Se houvesse um marinheiro no chão, eles o chutavam. E Koschmider aparecia gritando: 'Não parem a música! Continuem tocando!'"

Assim era. A cada noite a música ficava mais alta e prosseguia por mais tempo – das 7 da noite às 5 da manhã. "Sessão-maratona" era como os dois conjuntos denominavam

cada entrada, com uma "rivalidade amistosa" que servia para melhorar os recordes. Se Rory mandava ver uma versão coesa de "Blue Suede Shoes", John respondia com a sua própria interpretação brilhante da mesma música; Wally gorjeava "September's Song" e Paul extraía a seiva de "That's When Your Heartaches Begin". Um dos Hurricanes relembra como Paul marcou um tento liberando "Bama Lama Bama Loo". "Foi uma execução tão incrível que nos soterrou", segundo ele. "Ficamos o dia inteiro numa loja de discos de Hamburgo tentando encontrar algo poderoso que batesse aquilo." Não havia relaxamento, nem pausas. Se um músico precisasse de um intervalo para ir ao banheiro ou ficasse com sede e precisasse parar para beber água, Koschmider, de cara feia, o enviava de volta ao palco pedindo o conjunto inteiro o tempo todo, conforme estava estipulado no contrato. "Eu pago cinco homens!", ele gritava, de rosto vermelho. "*Mach Schau. Mach Schau!*"

"Rapidamente, tudo ficou muito engraçado", segundo Johnny Byrne, que ajudava a botar fogo na bagunça. "Eu costumava provocar John e ele me xingava no microfone em inglês, achando que o público não entenderia. Ele dizia: 'Vamos lá, seus *Krauts* [repolhos] malditos, seus desgraçados, ignorantes, filhos de uma égua!' Era o que fazíamos para não ficar de saco cheio." Em algumas noites, Paul tocou enrolado num lençol. Animado, George pendurou um velho assento de privada amarelo no pescoço e andou com passo de ganso pelo palco. Correram boatos de que os Beatles eram *verrückt* – loucos – e que suas apresentações eram insanamente imprevisíveis. Num momento de típica despreocupação, John desfilou vagarosamente no palco com um maiô "escroto", escolhendo o momento adequado para surpreender o público desatento. De acordo com Pete Best, "fez-se um silêncio assustador, depois o lugar explodiu [...] com as pessoas batendo as garrafas nas mesas e pulando".

No palco, acontecia de tudo. Havia muita palhaçada e gracinhas imaturas, piadas de mau gosto, explosões ocasionais. Um músico se lembra de John brigando com um marinheiro bêbado que o perturbava da pista de dança – "o sujeito tentou subir no palco depois que Lennon se ofereceu para esmurrar o nariz dele". Antes que isso acontecesse, os garçons expulsaram o provocador. Durante anos, circularam histórias de como os Beatles fizeram coisas horríveis enquanto estiveram pelo Kaiserkeller. Várias cenas foram urdidas por Allan Williams, que fez sucesso por vários anos fazendo comentários picantes e perversos sobre os rapazes, principalmente John. Mas testemunhas oculares afirmam que não foi nada disso. Eles eram simplesmente rapazes indisciplinados, longe de casa pela primeira vez, que se envolviam em todo tipo de comportamento indesejável.

Claro que em grande parte isso era turbinado por uma dieta líquida constante. Em toda parte de Hamburgo, a cerveja corria como água, mas em nenhum lugar ela era tão abundante e barata como no Kaiserkeller, onde os membros dos conjuntos bebiam de

graça. Para garotos da classe operária de Liverpool, a cerveja grátis era a sorte grande, "como ganhar na loteria". Primeiro ganhavam um salário decente para tocar rock'n'roll, e depois tinham a cerveja como benefício adicional! Eles mal conseguiam acreditar na própria sorte.

Como os Seniors antes deles, os Beatles caíram na farra a partir do momento em que desfizeram as malas. Raramente se passava uma hora sem tomar uma cerveja de alguma variedade. Na maioria das vezes, eles se regalavam com o tipo mais aguado e barato, que vinha em garrafinhas baixas e bojudas, e mais tarde, depois que um dos músicos passou uns trocados a mais para o adegueiro dinamarquês de Bruno Koschmider, "ele conseguiu a cerveja boa para eles". Durante essas primeiras semanas em Hamburgo, eles beberam o máximo e o mais rápido que podiam, não acreditando que aquilo fosse durar muito. Viravam as garrafas uma após a outra para se refrescar naqueles locais superaquecidos. Depois de um bloco de músicas compactas e animadas, em que a pista de dança fervia, os clientes da casa enviavam bebidas para o palco, grandes bandejas com canecas espumantes que o conjunto deveria enxugar. "Os fregueses alemães diziam: 'Vocês precisam beber, rapazes, bebam tudo' ", relembra Pete Best, "e havia algumas sessões, especialmente nos fins de semana, em que as bebidas chegavam mais rápido do que a gente tocava."

Os músicos tinham de ter cuidado sobre o quê e para quem eles faziam alguma recusa em St. Pauli. Em alguns casos, o medo substituía o bom senso quando se oferecia a eles mais uma rodada de bebidas, especialmente quando isso envolvia os donos de clube ou os seus sócios, que eram vistos – corretamente – como "bandidos" violentos. Paul McCartney se lembra de como os criminosos "chegavam tarde da noite [...] e enviavam uma bandeja pequena de aguardente" – chamada *doppelkorn* – "para o conjunto lá em cima", exigindo que eles a bebessem imediatamente. No início os Beatles relutaram, tentando recusar a bebida sem ofender ninguém, mas era impossível, e com certeza não valia a pena confrontá-los. McCartney se lembra de que "havia pistolas e assassinos na nossa frente, então não podíamos fazer muita bagunça por lá. Portanto, bebíamos a aguardente e de vez em quando eles nos enviavam uns comprimidos".

Os comprimidos, claro, eram anfetaminas. Estavam disponíveis na forma de comprimidos para dietas, chamados Preludin, as prediletas das donas de casa obesas, mas a maioria era reembalada para utilização recreativa no submundo alemão, que controlava o mercado com punho de ferro. "Prellies" e "Purple Hearts", um outro tipo de anfetamina, eram as drogas da hora na Reeperbahn. Nos três anos seguintes, eles tiveram contato com a linha virtualmente completa de narcóticos, sendo que Hamburgo acabou se tornando o portal de entrada de heroína para a Rússia. Mas, durante a estada dos Beatles ali, eles se limitavam às anfetaminas, que quase todos os músicos utilizavam.

Os Beatles lutavam contra o cansaço desde o início do espetáculo. Mesmo depois de tocar a primeira sessão-maratona da noite, "eles ficavam tão exaustos que mal conseguiam se mover". Cerveja não era a solução, bebida demais fazia os músicos se sentirem estufados e lentos. Mas um coquetel – uma combinação poderosa de estimulantes – os deixava turbinados. De acordo com Ray Ennis: "Depois de algumas cervejas e do estimulante, você ficava acordado durante dias e não estava nem aí".

Com pouco além disso para sustentá-los, os Beatles dependiam cada vez mais do Preludin para manter a energia durante as infindáveis semanas de apresentações. John, que já lutava contra o alcoolismo, "engolia os comprimidos como se fossem doces", e George, em uma longa e desconexa carta para o amigo Arthur Kelly, mencionou que "comia sanduíches de Prellie" como suplemento para combater as noites de doze horas. Stuart e Paul também experimentaram entorpecentes, embora em menor quantidade. Sempre cauteloso, Paul achou que o barato rápido "era enganoso [...] podíamos ficar um pouco ligados demais com aquelas coisas", e conseguiu manter os nervos afiados com um comprimido ou outro de vez em quando. Apenas Pete Best se absteve, o que o afastou ainda mais do resto do grupo.

Com comprimidos para turbinar os motores, tanto os Beatles como os Hurricanes canalizaram a energia em exagero. As músicas se tornaram mais agressivas, confusas e imprevisíveis; por fim, o volume chegou ao máximo, e os rapazes giravam no palco e fora dele, entrando em transe e deixando todos frenéticos e exaustos. "Tentávamos qualquer coisa amalucada que pintasse para tirar o tédio", afirma Byrne. Os conjuntos intercambiavam os membros, trocavam o repertório e os instrumentos. Até insultos gozando do público eram usados como forma de chamar a atenção para o palco instável.

Que, na melhor das hipóteses, não era um palco adequado – apenas umas poucas tábuas de madeira empenada, apoiadas em caixotes vazios de Schweppes. Sempre pendia para um lado, graças, em grande parte, aos impetuosos Seniors, que tinham estourado a plataforma uma noite pouco depois de os Beatles terem chegado a Hamburgo. As promessas de Bruno de que mandaria alguém consertá-la caíram no vazio, e era nesse pé que as coisas se encontravam.

Mas não por muito tempo. Acabar com o palco era uma grande tentação. Rapidamente, foram feitas apostas, e propuseram um método totalmente seguro: as tais batidas de pé. Usando os saltos das botas novas de caubói, os guitarristas distribuíam uma saraivada selvagem de batidas de pé a cada música, torturando as tábuas do palco. Os Beatles tentaram primeiro, com uma apresentação radical de "Roll Over Beethoven" que era quase russa na execução. Um amigo, que assistiu à apresentação ao lado do palco, se lembra de quando John começou o refrão – "roll over Beethoven"... – Paul, George e Stuart respondiam

batendo os pés! Várias vezes, o trio convergia para o centro do palco, que se acreditava c local mais frágil... e batia os pés! – golpeando as tábuas macias com os saltos. Quando Rory se sentava ao pianino, a mesma coisa. Perto do fim de semana, uma fissura da espessura de um fio de cabelo surgiu nas tábuas. Quando um músico colocava qualquer peso sobre ela conseguia ver as caixas por baixo e sabia que o fim estava próximo. Eles decretaram que o *fim* seria na sexta-feira.

Quando a grande noite chegou, os Beatles bateram o pé no palco várias vezes mas, segundo as lembranças de Pete Best, "ele continuava firme ali e ficamos frustrados" Depois de quatro blocos de músicas, desistiram, chateados, e atravessaram a rua para c café-da-manhã. De acordo com Johnny Byrne: "Continuamos, e vimos que o palco estava realmente em más condições". Então, por volta das 2 da manhã, Rory juntou as energias e empurrou o pequeno piano bem para o ponto fraco. Houve um barulhão e todas as tábuas subiram nas bordas, fazendo um V enquanto o centro pendia. Uns minutos depois os amplificadores caíram e escorregaram buraco adentro, junto com os microfones e os pratos de Ringo.

Bruno Koschmider ficou furioso. Veio correndo do escritório para inspecionar os prejuízos, afastando Rory and The Hurricanes do palco. Bastou uma olhada para ele saber que tudo estava perdido. A música ao vivo foi substituída pela *jukebox* e os Hurricanes se juntaram aos Beatles no Harold's, do outro lado da rua, para comemorar.

Eles todos se apinharam em reservados vizinhos uns dos outros, rindo e contando histórias de guerra enquanto comiam tigelas de flocos de milho com litros de leite frio bem gelado. Estava na hora de um brinde! Estavam para bater as taças quando a porta foi aberta bruscamente e Koschmider e seus seguranças entraram com um olhar muito familiar. "Eles estavam com os *koshes*, e começaram a tomar as providências em relação a nós imediatamente", conta Byrne, que foi acuado num reservado contra a parede. Os rapazes conseguiram escalar as mesas, fazendo os flocos de milho e o leite voar, mas não antes de os golpes terem provocado algumas marcas.

Na noite seguinte, todos chegaram cedo ao Kaiserkeller para inspecionar o novo palco, mas, para desânimo geral, não haviam mudado muita coisa. O velho palco fora consertado de forma totalmente provisória, com apenas algumas tábuas novas jogadas sobre uns caixotes, e cadeiras foram usadas como suporte para manter tudo no lugar. Na verdade parecia ainda mais traiçoeiro e instável, "como um colchão de água". Mas para os Beatles machucados e exaustos, não fazia a mínima diferença.

[IV]

Nunca ocorrera aos Beatles que poderiam ter fãs. As garotas certamente não eram indício de seu talento musical – pelo menos, não as que os perseguiam em Hamburgo. A maioria era o que Pete Best via como "garotas de programa de classe alta" ou de espetáculo de *striptease*, ou mesmo prostitutas que trabalhavam no bairro e se engraçavam fugazmente com os jovens músicos ingleses. Os freqüentadores regulares do lugar tampouco demonstravam interesse verdadeiro pelo conjunto. Eles dançavam ou conversavam durante as sessões. Segundo um observador, "ninguém jamais olhava para o palco. Os Beatles eram apenas música de fundo".

À iluminação inconstante e deficiente, parecia improvável que algum dos Beatles percebesse o trio que se sentava bem empertigado na parte da frente, à esquerda do palco. Eles entravam no clube todas as noites por volta das 9 horas. Eram dois homens jovens bem bonitos e uma mulher que fazia de tudo para não chamar a atenção. Mesmo assim, eles ficavam por ali como se fossem estátuas, vestidos de forma bem exótica, com paletós de camurça, blusas de lã, *jeans* e sapatilhas arredondadas. Embora fossem solenemente ignorados pela multidão de jaqueta preta de couro e botas, havia uma sensação inerente de perigo na presença deles, sendo a sua aparência excêntrica uma desculpa suficiente para garantir que levassem uma surra dos *teds* alemães a quem eles se referiam como "roqueiros". Por fim, durante um intervalo, um dos rapazes se aproximou de John com cuidado e em inglês deficiente se apresentou como Klaus Voormann, artista gráfico nascido em Berlim, e passou uma capa de disco amassada que ele mesmo tinha desenhado para as mãos de John. John não demonstrou muito interesse e o encaminhou para Stuart, a quem ele se referiu de forma um pouco insincera como sendo o "artista do pedaço".

Stuart não teve a mesma reserva que John. Na verdade, Stuart já percebera os três do palco, confundindo-os com "boêmios típicos". Constrangido e lisonjeado, ele percebeu que o encaravam de uma forma totalmente sedutora e, numa carta a um amigo, admitiu uma atração mútua instantânea, reconhecendo que tinha sido "extremamente difícil tirar os olhos deles". Ele até tinha procurado o trio durante o intervalo para fazer contato, mas concluíra que eles tinham saído antes do término da sessão.

Finalmente apresentados, ele "se rendeu completamente". Os três eram ex-alunos da Meisterschule für Mode, um tipo de faculdade generalista de Hamburgo, não tão diferente do Liverpool College of Art, e tinham pressentido no gentil e teatral Stuart um igual. Para todos os envolvidos foi amor à primeira vista. Stuart se sentiu imediatamente atraído pelos dois "meninos" – Voormann e Jürgen Vollmer –, que, de rosto bonito e dotados de um charme que afetava indiferença, provocavam uma impressão marcante em qualquer grupo.

Já a mulher entrava em uma categoria toda especial. Com quase 22 anos, Astrid Kirchherr tinha pouca coisa em comum com as outras *fräuleins* alemãs que compartilhavam com ela a bonita aparência loira. Forte e esbelta como Jean Seberg, de testa larga e achatada e com distantes olhos azuis, ela atraía os homens mais com a atitude do que com a beleza. "No minuto em que entrava num lugar, todas as cabeças se voltavam para ela imediatamente", afirma Bill Harry, "e ela assumia o total controle desse lugar." Não muito sociável, nem particularmente intelectual, ela confiava mais na sua aura de mistério e sofisticação sonhadora que encontrava um público receptivo entre os artistas jovens, frustrados e desajustados que pressentiam o tipo de proeminência sedutora que a tornava uma força orientadora para eles. Gibson Kemp, que mais tarde tocou bateria com Rory Storm e acabou se casando com ela, credita sua influência sedutora a um estilo quase inato e totalmente excêntrico e visionário. "Ela tinha um sentido enorme da forma e do formato", diz ele – um olho infalível para a estética, para o não-convencional, até mesmo para o bizarro, que surgira da preocupação de se modelar de acordo com os intelectuais da vanguarda da Rive Gauche.

Apesar das dificuldades de comunicação devidas ao impenetrável sotaque deles, estava claro que o vulnerável Sutcliffe ficou muito envolvido. Ele escreveu a um amigo imediatamente depois de ter encontrado o trio, explicando em termos claros como a energia deles era estimulante e irresistível. "Nunca encontrei ninguém como eles [...] E mais ou menos como um sonho ao vivo", disse Stuart, entusiasmado.

Os jovens alemães ficaram igualmente entusiasmados com o novo queridinho de Liverpool. Para eles, Stuart não apenas parecia diferente dos outros beatles, mas era introspectivo e "refinado". Jürgen Vollmer lembra: "A minha impressão era que Stuart não se encaixava. Ele era estranho quando comparado aos outros do grupo. Não era parte dos Beatles, sempre seria um estranho [...] que sonhava o tempo todo que tocava as notas erradas e recebia olhares feios de Paul e George". Os alemães sentiram uma afinidade imediata e se abriram. "Eles me perguntaram por que eu tocava rock'n'roll se obviamente eu não tinha o tipo", Stuart escreveu para um amigo. Ele também admitiu ter ficado encantado por eles o terem tomado por artista (sem saber que John já tinha dito algo a esse respeito para Voormann).

> Eles perceberam imediatamente, pelo que disseram [...] Lá estava eu, o mais sem-graça dos membros do grupo, ouvindo que era muito superior ao que aparentava – tudo isso junto ao grande romeu John Lennon e seus dois valentões Paul e George – os casanovas [sic] de Hamburgo!

O trio – a quem John apelidara de *exis*, zombando de sua artificialidade de existencialistas – não sabia praticamente nada a respeito de rock'n'roll. Como a maioria dos

estudantes universitários, eram fãs do jazz tradicional, com uma pitada de Nat King Cole e dos Platters juntada à mistura. Não eram os únicos. O rock'n'roll ainda era uma anomalia para a maior parte das pessoas na Alemanha, cujo contato com o mundo externo se atrasava no processo de ajuste do país. Nenhum deles vira rock'n'roll ao vivo antes, ignorando a agitação calorosa que ele inspirava, o seu caráter vigoroso e sugestivo. Não sabendo o que esperar, eles se sentiram "irremediável e imediatamente fascinados pelo rock'n'roll. Acabou-se [o jazz]". Desse ponto em diante em sua vida, o rock'n'roll comandava, e os Beatles eram os missionários perfeitos da nova fé: interessantes, sensuais e imprevisíveis. "Éramos fãs de carteirinha, totalmente rendidos", lembra Vollmer. "A qualidade, a química, a forma como eles se relacionavam eram [...] maravilhosas." Depois de vê-los pela primeira vez, os *exis* ficaram cativos, talvez nenhum deles tanto quanto Astrid. Ela disse: "Foi como um carrossel na minha cabeça [...] Eles pareciam totalmente surpreendentes [...] Minha vida inteira mudou em poucos minutos. Tudo o que eu queria era ficar com eles e conhecê-los melhor".

◆◆◆

Astrid se conectou com os Beatles de outra maneira, com a câmera. Apesar de muito animada, ela não passava de uma entusiasta amadora – embora fosse assistente de um conhecido fotógrafo de moda e de produtos –, e se ofereceu para tirar fotografias do conjunto em várias poses num passeio pela cidade. Os Beatles aceitaram de pronto; para eles, era uma oferta inédita. Mesmo entre os grupos estabelecidos há mais tempo, como o Kingsize Taylor and The Dominoes, era raro conseguirem tirar fotografias além dos instantâneos desfocados tirados por amigos. Quando Astrid chamou o passeio de "uma sessão", elevou o conceito do projeto, a ponto de eles o levarem mais a sério.

As fotografias tiradas naquela tarde no Dom – um parque municipal perto da Reeperbahn – não mostram um grupo comum de músicos do tipo que se dispõe a tocar em casamentos, festas de igreja e eventos sociais. Ao contrário, parecem poderosas, de uma forma que surpreende todas as suposições iniciais. Em seu entusiasmo, Astrid capturou a coragem, a atitude, a energia e a confiança óbvia que distinguiam os Beatles de seus competidores pretensiosos e afetados. Não parecia um conjunto de *shows* ou um bando de *teddy boys*, nem um grupo de músicos arrumadinhos que se vestiam como os americanos que tocavam jazz na década de 1950 – como tinham sido descritos por outras pessoas anteriormente. Eles projetavam uma identidade moderna, tinham atitude, e, no processo, estabeleceram uma iconografia clássica, válida para as bandas de rock pelos quarenta anos seguintes.

Olhando aquelas fotos quase meio século mais tarde, parece extraordinário o modo como eles assumiram uma nova identidade sem esforço. Não houve precedentes, nenhum mentor que os ensinasse como ou o quê projetar. No entanto, os Beatles demonstraram uma consciência aguda para o individualismo e o estilo. Os historiadores dizem que eles basicamente adotaram maneirismos copiados do filme *O selvagem*, mais especificamente de seu enigmático astro, Marlon Brando – mas isso parece uma simplificação. Em um sentido, o que os Beatles sofreram foi uma evolução, um poder estruturador, que ultrapassava a atitude cultural deliberada dos jovens. Em uma fotografia em que estão recostados numa velha carroça no terreno baldio de um parque, toda essa aura está bem composta: o poder, o escárnio, a rebelião, o perigo, o mistério, o apelo sexual – a presença. Os Beatles parecem quase misteriosos, indiferentes, talvez até um pouco ameaçadores. John e Paul já pareciam ter a imagem moderna dos astros do rock, com os rostos tão compostos e chocantes quanto os acordes que tocavam na guitarra. George, um garoto que parecia saído de uma gangue, olha diretamente para a câmera de forma desafiadora, enquanto Pete e Stuart ladeiam o núcleo como um par de estranhos no ninho. Em outra, posada de forma mais livre e artística no capô de um trator, George, Stuart e John praticamente atacam a lente com olhares famélicos e francos. É um olhar explícito de poder muito intenso e anguloso – o rosto novo do rock'n'roll.

Intuitiva, ambiciosa, inteligente, Astrid não deixaria os Beatles lhe escaparem entre os dedos. Depois da sessão no Dom, ela conduziu o conjunto de carro (exceto Pete Best, que decidiu não acompanhá-los) direto para a casa da mãe, no elegante subúrbio de Altona, onde lhes ofereceu um chá. Sendo homens, eles ficaram devidamente impressionados e surpresos. A visão da beleza da casa de Astrid, tão próspera, o bairro elegante, tudo aquilo era totalmente estranho aos quatro rapazes, que não tinham visto nada de Hamburgo além do malcuidado bairro boêmio. As flores e os arbustos se enlaçavam na escada da frente, atrás de uma bela área gramada. As crianças corriam de bicicleta pela rua recém-pavimentada. Os carros cintilavam no meio-fio. Era agradável, sem ser o tipo de local a que as pessoas se referiam como s*piesshürger*, burguês e vulgar, com um sorriso irônico. Para os rapazes, fazia lembrar Childwall, em Liverpool, um subúrbio de casas e condomínios impecáveis que acomodavam a nata da cidade.

No entanto, impressionáveis como eram, a reação dos Beatles foi de inquietude quando foram levados a conhecer o estúdio de Astrid no sótão. Foi uma visão para a qual eles estavam totalmente despreparados. O cômodo, que dava de frente para a parte de trás da casa, era como o covil de Satanás – cortinas e lençóis negros cobriam as janelas fechadas, a mobília tinha sido pintada de preto para combinar com a colcha, um pano preto cobria o espelho, havia folhas de papel-alumínio coladas nas paredes para refletir as luzes das velas negras que jogavam um brilho sombrio. Astrid, completamente indife-

rente, declarou que aquilo era da sua "fase Cocteau", o que pareceu satisfazer o público boquiaberto e aumentar-lhe a curiosidade.

Na verdade, a sala tinha sido decorada para Klaus Voormann, que passara ali boa parte dos dois anos anteriores, como namorado fixo de Astrid. Agora, Klaus morava num apartamento "literalmente do outro lado", e, embora ele e Astrid ainda se vissem praticamente todos os dias, seu relacionamento subitamente se tornara platônico – e por um bom motivo. Momentos depois de ter conhecido Stuart Sutcliffe, Astrid se apaixonou perdidamente por ele. No início era algo puramente físico, motivado pelas "calças justas e jaqueta de couro", mas depois daqueles primeiros minutos, disse Jürgen Vollmer, ela ficou "fascinada por Stuart [...] a imagem misteriosa dele, suas ligações artísticas, e a atração era mais química do que qualquer outra coisa".

Um amigo se lembra de que não foi um sentimento unilateral: "[Stuart] demonstrou quanto estava encantado [com ela]". Outros disseram que ele "ficou abobalhado". Quase desde o início, Stuart começou a investigar o círculo de Astrid para obter qualquer informação sobre ela – como ela pensava, do que gostava, de quem não gostava. Ele não queria afastar Klaus, que permanecia devotadamente ao seu lado, mas não havia segredo sobre a paixão mútua; foi intensa e sem limites, e ficava mais forte a cada dia. Pete Best, que assistia do topo da bateria às coisas se desdobrando, via tudo como "um daqueles contos de fadas". Até certo ponto era, mas não seria abençoado com um final feliz.

[V]

Desde o início, John e Paul se baseavam muito em seus heróis das gravações antigas, mais especificamente os Everly Brothers e Buddy Holly, para dar mais personalidade aos vocais, e então transpunham as músicas deles para tonalidades vocais diferentes, adequadas a seu alcance vocal, para melhorar o timbre e a dinâmica.

Ainda que ambos fossem essencialmente tenores, a voz de Paul tendia a ser mais suave, ritmada e inconfundível, enquanto a de John era mais anasalada e um pouco áspera, embora entrecortada por vezes, o que infundia certa ambigüidade ao conjunto. Assim, quase sempre um deles iniciava o solo vocal, enquanto o outro, durante o desenvolvimento da melodia, encaixava uma segunda voz, até que as duas vozes se sobrepusessem e se fundissem. Os duetos são, por sua vez, composições instáveis e a tensão é inevitável no momento em que cada voz adentra a harmonia. Entretanto, quando John e Paul cantavam juntos, alcançavam um meio-termo, complementando-se, e o que faziam era tentar mesclar as vozes, até certo grau, sem desequilibrar o resultado.

Por outro lado, havia algo mais na mágica dos Beatles do que as vozes de John e Paul. A guitarra de George tornou-se a âncora dos arranjos, dando-lhes forma, além de movimento. Os preenchimentos casuais que se desdobravam nos intervalos das linhas melódicas vocais faziam as canções convergirem e reforçavam-lhe o interesse, quando normalmente este poderia se desvanecer. Mais tarde, George se tornaria o mestre dos solos maravilhosos, tocando com perfeição, quase como uma máquina. Em Hamburgo, porém, seus *riffs* moviam-se sem parar, cercando a melodia, mantendo o ritmo e a energia inconstante das guitarras de acompanhamento, abrilhantando por vezes o padrão constante destas.

George sabia, ainda, cantar. Não tinha tanto estilo quanto John ou Paul, mas possuía consistência e dedicação. Provou ser mais do que capaz de ser solista, dando conta de "Young Blood", "Three Cool Cats" e, ocasionalmente, "Roll Over Beethoven", na qual se alternava com John. Quando John tomava a dianteira, Paul e George faziam um dueto, juntos em outro microfone, criando a dupla que um fã de Hamburgo chamou de "imagem fascinante".

Apenas Stuart continuava a ser um problema pendente. Nada mudara: ele não tinha facilidade com o baixo, tampouco aptidão inata para a música. Mesmo os *exis*, seus maiores admiradores, reconheciam a sua inadequação no palco. Nenhum dos colegas tinha qualquer ilusão a respeito de Stu. Sabiam que ele não tinha capacidade musical, seria um eterno amador. Mas havia algo mais que contava a seu favor do que a pura aptidão: seu companheirismo. Ainda assim, apesar da maior amizade do mundo, seu acolhimento pelos outros membros do grupo estava chegando ao fim. Quanto mais os Beatles melhoravam, mais insatisfeito McCartney ficava. Segundo Paul: "Sempre fui prático, acreditava que o nosso grupo podia ser excelente, mas com o Stu no baixo sempre havia algo nos segurando". Ele o considerava o "elo fraco", um empecilho evidente, e isso se refletia em todos eles, não apenas em Stuart. Era também um motivo de preocupação para John, mas Lennon parecia impotente para resolver o caso ou sem vontade de tomar qualquer providência. Às vezes, os outros sugeriam que Stu se virasse de costas para a platéia, lançando olhares taciturnos sobre o ombro, de modo que o dedilhar errado não fosse detectado tão facilmente. Mas as pessoas têm ouvidos e, com o rápido progresso do conjunto, os tropeços musicais se tornavam ainda mais evidentes.

Stuart tinha noção do que se passava. Numa carta para a amiga Sue Williams, escrita no início de outubro de 1960, ele explicou:

> Com certeza vou largar o conjunto no início de janeiro [...] Principalmente depois daquilo que perdi em troca dos meses passados num país estrangeiro*, mas minha curiosidade foi satisfeita, pelo menos no que diz respeito ao rock'n'roll.

Teria sido melhor se ele compartilhasse a decisão com o resto do conjunto. Tendo janeiro como referência, eles teriam tocado durante os meses restantes de maneira despreocupada, antecipando o recomeço na volta a Liverpool. Porém, se realmente pretendia sair, Stu manteve segredo, o que só ajudou a aumentar o ressentimento entre os antes satisfeitos Beatles.

Suas falhas musicais certamente lhe custaram caro em relação a John. A amizade, outrora tão estreita, apresentava sinais claros de desgaste: primeiro os olhares ressentidos, depois os ocasionais comentários sarcásticos que pipocavam nas conversas em grupo. John sempre soltara farpas afiadas, mas agora Stuart era seu alvo predileto, e este, por sua vez, engolia as críticas sem se defender. Quando enraivecido, John despejava o furor sem aviso prévio, ridicularizando a graça de Stuart, sua pessoa, sua altura e, é claro, seu amor por Astrid. "John estava sempre zombando dele, mas de uma forma que beirava a ofensa", comentou Jürgen Vollmer. Sendo homem educado e pequeno, Stuart agüentou o quanto pôde os insultos, tentando sempre que possível se esquivar. Bill Harry lembra: "Parecia que Stuart aceitava o que vinha de John. Ele não era páreo para John".

Em 21 de outubro, perto da esquina da Reeperbahn, foi inaugurado um novo clube noturno com atrações advindas dessa mesma esquina. Um conhecido figurão, Tony Sheridan, estava de volta aos negócios para liderar as atraçôes do Top Ten, um local de eventos sensacional situado em um espaço colossal antes ocupado por um *peep show*. Ele apresentava uma formação dos Jets, um conjunto de acompanhamento de elenco mutável, que levava a platéia ao delírio. Os Beatles iam sempre assistir a suas apresentações à noite, depois do trabalho; às vezes até davam uma fugidinha durante os intervalos, colocando-se praticamente aos pés do palco, para poder aprender os truques, as músicas, as harmonias e os *riffs*, qualquer coisa que se destacasse no espetáculo.

Não é de surpreender que ninguém tivesse influenciado mais os Beatles durante este período. Tony tocava todo tipo de material obscuro, desde os lados B de Little Richard até os blues urbanos; ele executava boas versões de "Mighty Mighty Man" e "I'll Be There", de Bobby Darin, e canções mais vibrantes como "When the Saints Go Marching In", "Fever" e "My Bonnie Lies Over the Ocean" até o momento de arrasar, com as *jams*. Dele, os Bea-

---

* Stu parece se referir à aparente desconsideração que teve por sua pintura e ao abandono dos estudos.

tles pinçaram "Bésame Mucho", assim como a "Skinny Minnie" turbinada de Bill Haley, a canção com que Sheridan sempre terminava o espetáculo. Graças a Tony eles tiveram acesso aos gurus do R&B, como Jimmy Reed, T-Bone Walker, Jimmy Witherspoon e John Lee Hooker. Ele era uma enciclopédia ambulante de material relevante, sem mencionar o modo como tocava a guitarra. "Nunca vi ninguém igual a ele", diria o músico John Frankland quarenta anos mais tarde, após Hendrix, Allman, Thompson e Clapton. "Tony era o músico dos músicos": um contorcionista, o mestre das seis cordas. No decorrer dos anos, aprendeu a fazer uma guitarra falar, embora numa linguagem embolada. "Tocava solos que não pertenciam a tonalidade alguma, e ainda assim seguia a harmonia", lembra Johnny Byrne, que freqüentemente acompanhava os Beatles ao estúdio de Tony e o assistia, de queixo caído, dedilhando meia dúzia de canções. Diferentemente de seus companheiros, com suas Fenders robustas e Ricks chiques, Sheridan brandia uma Martin Dreadnought resistente, com um captador elétrico encaixado sob as cordas – um instrumento que jamais poderia ser chamado de flexível, mesmo com boa imaginação –, e a usava como se faz com garfo e faca. Nada o irritava, a não ser a inércia. "Parecia ter convulsões com a guitarra, não conseguia parar de tocar", comenta Gibson Kemp, que descreveu a maneira como Tony tocava "Skinny Minnie" "ao encerrar o espetáculo, no sábado de manhã, às 6, e continuava tocando-a às 8, enquanto limpavam o clube".

Ninguém trabalhava mais que ele no palco. Sheridan exercitava a voz rouca até que ela estalasse como gesso, trabalhava-a até o âmago, todas as noites. Além disso, punia o corpo fisicamente de maneira sem precedentes. John Frankland lembra como era difícil estar com ele na mesma apresentação: "Quando sucedíamos Tony no palco, o microfone estava cheio de muco. Parecia que alguém derramara uma garrafa de água no lugar onde ele ficara em pé, porque o cara suava demais. Ele descia do palco literalmente ensopado. Era assim que ele suava a camisa, era um *trabalhador* extraordinário! Ninguém dava conta de acompanhá-lo".

Decorrido um ano apenas, os conjuntos de Liverpool reclamariam dos Beatles por darem mau exemplo, ao conversar entre si e com a platéia, e até fumando durante a apresentação no palco. Até aquilo, pode-se dizer, era influência de Tony Sheridan, que agia de acordo com as próprias regras. Ele jamais se calava, mantendo diálogo ininterrupto com os fãs. Ou ainda, como lembra Frankland: "No meio da música, virava-se para o baterista e gritava com ele: 'Seu grande filho de uma puta!' Certa vez, sem razão aparente, eu o vi jogar um pandeiro na cabeça do [pianista] Roy Young. Ele pouco se lixava com a platéia. Tocava para si mesmo".

No entanto, deixando essas coisas de lado, era um exemplo e tanto. Havia muito a aprender com ele sobre o domínio do palco, muita coisa a ser absorvida. Os Beatles e os

Hurricanes perceberam isso desde o início. "No final", lembra Johnny Byrne, "começamos a fazer apresentações junto com ele – o Rory subia antes, depois os Beatles. Parecia uma *jam* maluca. Não ganhávamos por aquilo, mas não importava. Era realmente uma curtição."

E o mesmo aconteceu com a platéia do Top Ten. Espalhou-se por Hamburgo o rumor de que o novo clube era, em si, um espetáculo, que não se limitava apenas ao talento. Tudo o que dizia respeito ao Top Ten era maior, melhor, mais vibrante – algo que não passou despercebido para os Beatles. "De repente nos demos conta de que aquele clube era bem melhor do que o Koshmider's", relembra Pete Best. "A clientela era melhor, o sistema de som tinha microfones com eco, reverberação e todo tipo de inovação." Os Beatles trabalharam duro, sob circunstâncias adversas, durante quatro meses. Naquele momento, queriam melhores condições de trabalho, mais dinheiro, um palco novo, e, após terem sido convidados para o aconchegante apartamento de Sheridan, local de festas noturnas esfuziantes, que ficava na parte de cima do Top Ten – bem, eles também queriam aquilo.

A última coisa que Koshmider esperava era uma disputa de poder com aquele grupo britânico de mal-agradecidos. Acabou com a alegria dos Beatles relembrando-os do período do contrato, que ainda continha uma cláusula que os proibia de tocar em outro clube num raio de 5 quilômetros em redor sem sua permissão. É claro que ouvira falar das *jams* que reuniam uma multidão ao redor de Sheridan, e empreendera as ações necessárias para evitar que se repetissem.

Do ponto de vista de Koshmider, a história terminaria por aí. Os Beatles, entretanto, irados pela rude recusa, procuraram Peter Eckhorn, o esperto e implacável jovem proprietário do Top Ten, e perguntaram sobre a possibilidade de obter um emprego ali. Eckhorn imediatamente os reconheceu como o conjunto que dera tão certo com Tony Sheridan. Não há dúvida de que ele também percebeu a vantagem que teria na disputa com Bruno Koshmider. Ocorreu-lhe que o outro grupo, os Jets, estava para retornar a Londres; assim, surgia a necessidade de um conjunto novo para auxiliar seu exótico contratado, por isso ofereceu de imediato o emprego aos Beatles.

Isso irritou Koshmider, que saiu na ofensiva: terminou sem mais delongas o contrato com os Beatles e invocou a cláusula que os obrigava a cumprir o aviso prévio de um mês. Felizmente Eckhorn concordou em esperar. Mas o período de espera terminou num fracasso. Durante meses George desrespeitara o toque de recolher, o *Ausweiskontrolle*, que proibia menores de idade de ficar fora de casa após as 10 horas da noite. O conjunto tinha de fazer o anúncio dessa lei no palco, alguns minutos antes de o toque entrar em vigor, e no horário a polícia passava pente-fino na multidão, examinando os passaportes. Ironicamente, as autoridades jamais haviam tido a idéia de verificar os papéis do conjunto, e George, que ainda tinha 17 anos, ficara livre todos aqueles meses. De repente, na noite de 20 de novem-

bro, a polícia lhe pediu o passaporte. Ninguém sabe quem deu a dica para os tiras, mas todos suspeitaram que fora Bruno Koshmider. Descobriu-se ainda que, além do problema da idade, George não tinha permissão para trabalhar. Ele lembrava: "Conclusão: tive de partir da Alemanha e ir para casa sozinho". Não houve extensão de permanência, ele tinha de sair do país em 24 horas.

Durante as primeiras horas, George se esforçou loucamente para ensinar a John as partes da guitarra solo das músicas, para que os Beatles pudessem funcionar como quarteto. Como tocava a guitarra base, John não conseguia fazer as modulações mais intrincadas. Então alguém, ninguém sabe quem foi, se lembrou, oportunamente, de que não precisavam de guitarrista solo para tocar com Tony Sheridan. Fazia mais sentido deixar o Kaiserkeller antes do prazo e se arriscar com Koshmider.

Aproveitando a oportunidade de negócio, Eckhorn oferecera o emprego imediato para os Beatles junto com um modesto apartamento de sótão, acima do Top Ten. Parecia a solução ideal para uma situação que já se dava como perdida. Sem demora, John e Stuart mudaram o equipamento e pediram para eles o beliche ao lado da parede. Paul e Pete voltaram ao Bambi Kino para apanhar suas coisas. De acordo com os relatos de ambos, o teatro se encontrava às escuras quando chegaram. Não havia como ver as paredes do salão, quanto mais enxergar os pertences, por isso prenderam alguns preservativos em uns pregos nas paredes de concreto e atearam fogo neles. "Assim, conseguimos ter um pouco de iluminação para enfiar nossas coisas nas malas", diz Pete.

Certo momento, bem cedo na manhã de 1º de dezembro, apenas algumas horas após eles terem ido para a cama, dois policiais alemães à paisana irromperam no Top Ten à procura de Paul e Pete, intimando-os a um interrogatório. Mal tendo tempo de se vestir, foram levados às pressas à delegacia local, onde foram interrogados a respeito de seu paradeiro nas 24 horas anteriores. Levou algum tempo até que juntassem as frases do inglês malfalado dos policiais e entendessem qual era o problema. A quebra do contrato e a partida às escondidas aparentemente enfureceram Bruno Koschmider, que, por vingança, acusara-os de "tentativa de incêndio no Bambi Kino". Era uma acusação ridícula, mas ainda assim válida. Paul e Pete tentaram ao máximo explicar o incidente, mas isso de nada valeu. A polícia não se convenceu, e decidiu assustar os vândalos britânicos, transferindo-os para uma cela suja da prisão, onde ficaram por várias horas antes de ser finalmente deportados.

Deixando para trás as roupas e os instrumentos, Paul e Pete voltaram exaustos para Liverpool no dia seguinte, sem um vintém e terrivelmente desiludidos. John e Stuart permaneceram em Hamburgo, mas sem a autorização de trabalho era impossível ganhar a vida. Além disso, não sobrara ninguém com quem pudessem tocar. John ficou o tempo suficiente para esmolar dinheiro para uma passagem de volta de trem. Stuart, que se recuperava de

uma congestão nasal, pegou dinheiro emprestado de Astrid para uma passagem aérea e o seguiu muitas semanas mais tarde.

A incrível aventura acabara. Os Beatles não só rastejaram humilhados para casa, sem um centavo sequer, como também queimaram algumas possibilidades de retornar à Alemanha. Cada um deles teve de dar explicações complicadas aos pais (e John à tia), diante de quem, antes da partida para Hamburgo, haviam se gabado sobre a fama e a fortuna que conseguiriam. Quase todos deixaram de fora alguns detalhes a respeito do doloroso resultado da empreitada e evitaram quaisquer especulações a respeito do futuro. Talvez o mais dolorido fosse encararem uns aos outros. Os amigos se lembram de que John ficou numa depressão tão profunda que, depois de tia Mimi tê-lo ajudado a se lavar, ele rastejou para a cama, trancou a porta e recusou-se a receber a maior parte das visitas. Quando finalmente reapareceu, duas semanas mais tarde, nem tentou entrar em contato com Paul. George também comentou "estar envergonhado" e saiu procurando emprego, assim como Paul, que, acachapado, aceitou um emprego humilde por insistência do pai. Não havia quase nenhum sentimento de otimismo. Pete e a mãe sentaram-se ao telefone, num esforço para recuperar o equipamento perdido do conjunto – o que conseguiram –, mas por semanas seguidas ninguém compareceu à base. Parecia não fazer sentido. Embora não dissessem nada, cada um dos Beatles estava convencido de que a carreira do conjunto havia terminado.

Capítulo 13 | **Uma revelação a ser contemplada**

[I]

Se os Beatles já não eram os mesmos quando voltaram para casa, Liverpool tampouco permanecia igual. A cidade havia entrado em declínio gradual, porém constante, e mesmo assim o mundo beat vivia uma fase de sucesso nunca vista antes. Nesse contexto, que criava novas oportunidades, os Beatles não poderiam permanecer inativos por muito tempo. Uma semana antes do Natal, durante mais uma tarde ociosa, Pete telefonou para George e sugeriu que esquadrinhassem a cidade em busca de possíveis apresentações. Poucos dias depois, John e Pete estavam reunidos outra vez, tomando um café na mesma mesa de canto do Jacaranda. Ainda "decepcionados, e muito chateados" por causa do fiasco de Hamburgo, armados de teorias e ansiosos para alavancar a carreira estacionária do grupo, eles tinham vontade de entrar em contato novamente com Allan Williams, atrás da possibilidade remota de conseguir novas oportunidades de tocar.

Todavia, Williams enfrentava seus próprios infortúnios. Petulantemente, disse aos rapazes que Bruno Koschmider não lhe havia pagado a comissão de 10 por cento que prometera para contratar os Beatles para tocar no Kaiserkeller. Mais, apenas duas semanas antes, sua empreitada anterior, uma versão local barata do Top Ten, sofreu uma catástrofe inesperada.

Fascinado pela explosão da música beat, Williams alugou uma velha fábrica de lavagem de garrafas na periferia da cidade, contratou um homem chamado Bob Wooler para administrá-la e começou a lucrar com o novo fenômeno do momento na velocidade da luz. Em pouco tempo, ele e Wooler haviam contratado uma parcela impressionante dos maiores talentos de Londres para alternar com os grupos locais, com o objetivo de que as atrações principais atraíssem a atenção – e ajudassem a preparar a platéia – para os conjuntos do Merseyside, que inevitavelmente seriam contratados pela agência de talentos que Williams estava cogitando abrir. Durante cinco noites inesquecíveis o Top Ten recebeu uma multidão

entusiasmada, e na sexta à noite o clube pegou fogo misteriosamente (Wooler, desde aquele dia, afirma que a casa "foi incendiada de propósito").

Williams não estava com ânimo para compromissar-se com os Beatles naquele momento. Para adiar o assunto, apresentou John e Pete a Wooler, que estava sentado a uma mesa próxima da deles, lambendo as próprias feridas. Wooler tinha uma boa razão para estar deprimido. Em poucos dias, havia transitado de um futuro promissor para o desemprego repentino. Ele não apenas havia deixado seu "emprego para a vida toda" na British Transport Railways para poder gerenciar o clube que agora tinha se transformado em cinzas, como vinculara sua felicidade a um patife como Allan Williams, de quem suspeitava ser uma fraude em forma de pessoa. Wooler, homem sério e cheio de bons princípios, começou a "beber muito" em conseqüência de todos esses problemas.

O papel de empresário pop era novidade para ele. Wooler havia passado a maior parte da vida adulta querendo trabalhar com música. Até tentara ser compositor – tendo adotado o pseudônimo de Dave Woolander, pois o "convenceram de que os maiores compositores eram todos judeus". Após várias tentativas malsucedidas no terreno artístico, Wooler abandonou o sonho – e tornou-se empresário de músicos, passando as noites a promover um conjunto de skiffle de Garston chamado Kingstrums. Uma noite, no Wilson Hall, em Garston, quase no fim de uma apresentação, Wooler ouviu sem querer um dos freqüentadores dizer: "O conjunto não é ruim, mas *quem são* eles?" Wooler foi até o microfone e "de forma hesitante e trêmula" anunciou os Kingstrums.

Aparentando ter mais idade que seus 28 anos, Wooler não se assemelhava em nada aos rapazes que povoavam os salões de baile: não adotava o estilo eduardiano de se vestir e na certa não era briguento como eles. Para esses adolescentes, era uma figura mais paternal, um homem frágil de comportamento nobre e sedutor, sempre meticulosamente vestido com um casaco esporte e gravata. Mas os jovens eram sensíveis a ele; eles de fato esperavam o momento de ouvir a voz melosa e profunda de Wooler sempre que não havia nenhum conjunto no palco. Mesmo após um longo dia na British Rail, Bob passava a noite toda indo de salão a salão: o Winter Gardens Ballroom, em Garston, o Hooly Oak, em Penny Lane, o Peel Hall, em Dingle, o Jive Hive e o Alexandra Hall, em Crosby, o Lathom Hall, em Seaforth, o Orrell Park Ballroom, em Aintree, o Blair Hall, em Walton, o Hambleton Hall, em Huyton, o Riverpark Ballroom, em Hoylake, o Plaza, em St. Helen's, o Marine Club, em Southport, o Knotty Ash Village Hall, o Litherland Town Hall, o Aintree Institute, o Mossway, o David Lewis Theatre. "Muito antes do Cavern, esses locais eram paraísos do rock'n'roll para os adolescentes de Liverpool", atesta Wooler, que pegava carona com os conjuntos ou ia de ônibus ou trem para os lugares. Com freqüência passava a noite toda fora, misturado aos garotos e conversando. Quando não

estava tocando discos, procurava contratar os conjuntos de que gostava, e os chamava ao seu escritório abarrotado na Garston Docks. "Eu tinha duas personalidades", comenta, "passava os dias trabalhando atrás de uma escrivaninha e então, à noite, ia à luta no cenário musical de Liverpool."

Wooler também era reconhecidamente fácil de convencer, e os Beatles pareciam rapazes muito decentes. Trabalhando ao telefone da cozinha do Jacaranda, conseguiu uma apresentação para eles no Litherland Town Hall.

◆◆◆

E ainda havia o Casbah. Poucas pessoas tiveram um papel tão pouco reconhecido no início da carreira dos Beatles como a ousada mãe de Pete, Mo. "Ela estava sempre lá para nos salvar", asseverou Pete durante anos, e dessa vez não foi diferente. Por trás de sua personalidade dominadora e do olhar sábio, além do senso aguçado para acalmar os ânimos por meio da palavra certa, escondia-se a mãe de coração grande e mole. "Ela deu a eles o tipo de trabalho que não teriam conseguido em outros lugares", afirma Bob Wooler. "Sem ela, resta a dúvida de se teriam conseguido manter-se unidos de maneira tão coesa."

O Casbah era exatamente aquilo de que os Beatles precisavam: um lugar conhecido, intimista, amistoso, um bom trampolim para lançá-los de volta a Liverpool. Lá havia uma multidão barulhenta, que reagia de modo delirante, como eles tanto apreciavam. Pouco antes, Mo havia tido a premonição de que algo especial estava por vir. O conjunto The Seniors tocara na boate havia apenas uma semana e lhe contara resumidamente a transformação pela qual os Beatles tinham passado em Hamburgo, mas nem ela poderia antever o que viria pela frente. O conjunto pegou a todos de surpresa, inclusive a abismada mãe de Pete, que assistiu à apresentação deles – e, para variar, ficou sem palavras – de seu lugar atrás do balcão. Sua aparência, o som, o equilíbrio, foram "uma revelação a ser contemplada".

Em pouco tempo, toda a Liverpool ouviu falar nos *shows* dos Beatles no Casbah e no Litherland Town Hall. Durante todos aqueles meses, os conjuntos da cidade se apresentavam como alternativas a Cliff Richard and The Shadows, todos vestindo ternos elegantes e tocando músicas também elegantes. E agora surgia este grupo de criaturas vestidas de couro preto, que "tinha a coragem de tocar rock'n'roll pesado" e estourava! Eles não faziam concessões à etiqueta. "Nós estávamos solidificando nossa posição no meio [...] e de repente os Beatles vieram direto em nossa direção", contou o guitarrista do Rikki and The Red Streaks. Parecer mau, tocar pesado – era esse o conceito novo que vinha revolucionar e contradizer tudo o que acontecia até então.

◆◆◆

Toda a segurança que os Beatles tiveram de adquirir para subir ao palco se transformou em incerteza em um instante. Stuart ainda não havia retornado de Hamburgo, e choviam ofertas para o conjunto.

O que o detinha lá por tanto tempo? Todos sabiam que ele estava fascinado por Astrid Kirchherr. O rapaz aproveitava todas as oportunidades para ficar com ela durante as apresentações no Kaiserkeller, namorando-a entre os blocos de músicas e passando várias noites em Altona. Deixá-la e partir pareceu-lhe algo fora de questão. Mas todos ficaram surpresos – espantados, até – quando Stuart escreveu à família comunicando que estavam noivos.

Ninguém esperava por isso, muito menos seus pais, que "ficaram totalmente, *totalmente* arrasados" com a notícia. Eles haviam depositado todas as esperanças em Stuart, o menino de ouro da família, em nome de quem haviam sacrificado tudo além do bom senso. A notícia do noivado, conforme a liam, destruía tudo: sua arte, a educação, o grande compromisso assumido. Ele escrevera antes do Natal para pedir a bênção aos pais, mas eles tiveram dificuldade em conceder-lhe a autorização. George também não aceitou a idéia: "Ele não pareceu entusiasmado com meu noivado", contou Stuart em uma carta a Pauline, sua irmã, acrescentando que esperava que todos "se acostumassem com a idéia" com o tempo.

Obviamente, ele estava equivocado. Quando retornou, no início de fevereiro, sua mãe ainda estava sofrendo, chocada, angustiada porque "ninguém podia levar seu filho para longe dela". E os Beatles, a seu modo, não se mostraram mais receptivos. Eles atormentaram Stuart sem piedade por causa do noivado, "azucrinando-o" por ser fraco, distraído, tolo e "cachorrinho". É inacreditável, parece absurdo que um conjunto prestes a receber um reconhecimento obtido com tanta dificuldade pudesse reagir com tamanho sarcasmo à felicidade de um amigo íntimo. Não havia nada na maneira como Stuart lhes apresentou a situação que pudesse ser considerado pouco sério ou agressivo. Mesmo assim, eles não se importaram com isso, recusando-se a ser mais tolerantes mesmo quando ele voltou a se reunir aos Beatles.

O próprio Stuart percebeu que toda essa reação não era apenas por causa de Astrid. Durante vários meses ocorreu uma divergência rancorosa entre eles, graças ao fato de Stuart ser facilmente substituível nos Beatles. Agora essa situação se realçava com o sucesso do grupo. Eles já haviam sentido isso de maneira intensa desde o retorno a Liverpool, quando tanto Paul quanto Chas Newby, dos Blackjacks, o tinham substituído no contrabaixo. George escreveu: "Volte para casa o mais rápido possível [...] Nós decidimos que o som não está bom com Paul tocando baixo, isso quando temos algum tipo de baixo e amplificador

para tocar!"* Mas havia ainda outros problemas insignificantes. Deixando a amizade de lado, todos sabiam que Stuart estava impedindo o progresso do conjunto, apesar de ninguém ter coragem ou os recursos necessários para sugerir que ele se afastasse. Essa responsabilidade era o fardo de John, e ele claramente não estava pronto para carregá-lo – ou não era capaz de fazê-lo.

Apesar do crescente dilema, os Beatles mantiveram-se fiéis à sua aspiração, trabalhando constantemente, senão de modo tempestuoso, num número excessivo de apresentações semanais. Eles tocavam quase toda noite em algum lugar, e às vezes faziam dois espetáculos no mesmo dia, indo de um lugar para o outro num ritmo estonteante mas animado. "Pela primeira vez as pessoas estavam indo atrás de nós", observou George; "iam especialmente para nos ver e não apenas para dançar."

[II]

Perto do final de 1959, Alan Sytner vendeu o Cavern ao contador da família, Ray McFall, um homem bem apessoado de 32 anos que, assim como Sytner, amava jazz e havia trabalhado na casa de graça como uma maneira de satisfazer sua paixão. Nada mudou de fato na troca de donos. O jazz continuou supremo – McFall havia anunciado com bastante audácia sua intenção de "colocar Liverpool no mapa como o principal centro de jazz no país além de Londres" –, mas, na tentativa de diversificar, contratou o Swinging Blue Jeans para tocar uma vez por semana e ajudar a trazer luz ao ambiente sombrio. O Blue Jeans era uma anomalia: o que tocavam não era bem jazz, tampouco skiffle. Entre um estilo e outro, tocavam um tipo de swing com influência pop que agradava aos puristas do Cavern enquanto entretinha os adolescentes desanimados. Logo depois que o Blue Jeans começou a tocar lá, McFall conseguiu que eles se encarregassem das apresentações de terça-feira à noite, quando a boate geralmente ficava mais soturna. Rory Storm, Gerry and The Pacemakers e os Searchers abriam as apresentações, e, enquanto os Blue Jeans continuavam "fazendo seu tipo de jazz", os artistas convidados tocavam rock'n'roll. Em geral, o empreendedor McFall teria desistido desses espetáculos, porém seu lado de contador falou mais alto. Isso não só fez que o número de presentes aumentasse muito, tornando o lugar um enorme sucesso, como "as noites de terça se tornaram as mais populares da semana no Cavern", segundo Ray Ennis, do Blue Jeans.

---

* Sem o instrumento adequado disponível, Paul tinha colocada uma corda de piano no encordoamento de sua guitarra para imitar o som do baixo.

Na verdade, a procura por apresentações de jazz havia caído tanto que "Ray no final teve de escolher entre mudar totalmente para o rock ou fechar a boate", concluiu Ennis. McFall enfrentou a dura realidade bravamente. A partir daquele momento, de maio de 1960 em diante, o Cavern apresentou uma série de números de bandas beat locais, reservando a quinta-feira – em geral, a noite mais fraca da semana – para os últimos e pouco fervorosos adeptos do jazz.

◆◆◆

O Cavern ainda era uma boate pequena, suja, abafada, fétida, claustrofóbica, sem condições de segurança em caso de incêndio. As paredes e o teto eram completamente úmidos; não havia saída além da entrada principal, que ficava três andares acima do porão e era acessível apenas por meio de uma escada escura de pedra. Um tubo de ventilação extra foi instalado, como concessão ao departamento de saúde pública, mas, como se localiza-va apenas 9 metros acima de uma fossa entre dois prédios altos, não servia para nada. O encanamento era precário, da era vitoriana, um desastre. E com cerca de oitocentos a mil adolescentes fumantes e bêbados apinhados num espaço destinado a seiscentas pessoas, isso abaixo das condições ideais, um acidente era questão de tempo. Adrian Barber resumiu bem o espaço quando disse: "O Cavern era um lixo, mas tinha alma. Nenhum lugar era mais compatível com o espírito do rock'n'roll".

Barber tocou lá nos últimos dias de apresentação do jazz tradicional, invadindo o lugar com a grandiloqüência do Cass and The Cassanovas. Eles foram o primeiro conjunto completamente pop a invadir os arcos amarelados, não como atração principal revestida da dignidade conferida a um conjunto de jazz, mas como isca para atrair os funcionários dos escritórios da região durante o intervalo para o almoço, ao meio-dia. Ray McFall decidira retomar as apresentações na hora do almoço, com *shows* de rock, na esperança de conquistar um público novo.

Ainda assim, a iniciativa foi realizada de modo desagradável. "Ray colocava luvas de borracha ostensivamente, na nossa frente", afirma Barber. "Éramos o que ele chamava de 'gente nociva'. E ele nos avisava: 'Se fizerem barulho demais, estão fora!'"

Chegaram notícias a Bob Wooler de que havia algo especial acontecendo no Cavern, e ele se dirigiu ao local na hora do almoço para ver o motivo de tanta estranheza. Por mais inacreditável que seja, ele nunca tinha estado lá. Achou divertida toda a esquisitice do lu-gar, principalmente o ambiente – três túneis distorcidos, ligados por arcos, desencavados do centro do subsolo mais mofado de Liverpool; havia um pequeno remendo de palco, sem cortinas, onde jovens dançavam, "armavam tumulto" no meio de bancos pequenos

de igreja enfileirados em volta da câmara central abobadada. "Num primeiro momento, era difícil respirar lá embaixo", recorda-se Wooler. E, para aumentar ainda mais o calor, estava se apresentando o conjunto Big Three, que Wooler conhecia casualmente de apresentações nos salões em que atuara como mestre-de-cerimônias.

Ele assistiu ao grupo por um tempo, maravilhado com o cenário vigoroso – e abatido por não fazer parte dele. A experiência com Allan Williams e o malfadado Top Ten ainda o amargurava, e Wooler recorria ao álcool "porque tudo estava indo muito mal". Quando o Big Three deixou o palco, Johnny Hutch empurrou o microfone para Wooler e disse: "Vamos, diga alguma coisa, Bob". Wooler, embaraçado por um instante, pediu a Hutch que lhe sugerisse algo. "Diga a eles quem vai tocar amanhã", rosnou o corpulento baterista. Wooler hesitou, pensando um pouco. Ele tinha ouvido Hutch se referir à boate como "a caverna"; então, de um jeito inimitável, falou quase sussurrando: "Lembrem-se, seus habitantes da caverna, de que o Cavern é o melhor dos porões. Amanhã, Tommy and The Metronomes tocarão na hora do almoço. Não percam".

Ray McFall, que estava na outra extremidade da casa, conversando com o pessoal do som, perguntou: "Quem é esse?" "Parece o Bob Wooler", respondeu Charlie McBain, que conhecia Wooler do Wilson Hall. Poucos dias depois, quando Wooler retornou ao Cavern, deu de cara com McFall, que lhe ofereceu um emprego de DJ das apresentações do meio-dia no Cavern. Num instante, Wooler e o Cavern tornaram-se uma instituição local. Mas seu trabalho era mais do que tocar discos e fazer anúncios alegres – o que, por sinal, ele fazia com muito talento; Wooler tinha a personalidade pela qual o cenário do rock'n'roll ansiava, era um porta-voz, estrela-guia. E, diferentemente dos empresários de artistas, que eram homens estritamente pragmáticos, Wooler amava esse ambiente e seus elementos excêntricos de modo sincero. Não era duro, controlador, mas irradiava respeito, e isso o tornava muito respeitado pelo público.

Mais do que tudo, entretanto, Wooler tinha um estilo maravilhoso. Toda música apresentada por ele se beneficiava do toque de sua fala bem-elaborada e refinada; todos os artistas recebiam o tratamento de estrelas. Do meio-dia ao meio-dia e meia, Wooler tocava discos – num toca-discos de apenas um prato, não mais, algo impensável para os padrões atuais –, que ele guardava e carregava pessoalmente num estojo de madeira azul muito bonito, feito por um marceneiro nas Garston Docks. O conjunto tocava das 12h30 à 1h10, parava por meia hora e voltava para tocar da 1h40 às 2h15. Wooler dizia as horas a cada intervalo, para aqueles que precisavam ficar de olho no relógio; a maioria das pessoas tinha horário de almoço rígido, portanto havia um constante entra-e-sai durante a sessão de duas horas.

Os Beatles foram ao Cavern no início de fevereiro para conferir a atração, embora ninguém tivesse de convencê-los das vantagens de tocar ali. Uma apresentação durante o

dia seria o complemento perfeito para sua já lotada agenda de *shows* noturnos, mas, por mais que tentassem, parecia impossível tocar na casa. Mona Best tentou promovê-los junto a Ray McFall, mas não foi bem-sucedida. Nem mesmo Bob Wooler, que teceu elogios a eles, não conseguiu nada com o chefe. De acordo com Wooler, "McFall guiava-se por seus próprios princípios e era preciso ir devagar com ele em relação a um novo número. Eu vivia falando: 'Os Beatles estão disponíveis para tocar na hora do almoço, Ray', e ele dizia: 'Nunca ouvi falar neles'; eu sabia que ele tinha ouvido falar nos rapazes, sim, mas resolvi reforçar a sugestão: 'Eles são maravilhosos, Ray'. [...] Ele fez a expressão de incômodo habitual, mas depois, um dia, *ele* teve a idéia de contratá-los... tudo sozinho".

Seguindo a iniciativa de Ray McFall, os Beatles estrearam no Cavern em 21 de fevereiro de 1961, tocando na hora do almoço para uma casa completamente lotada. Sabe-se pouco acerca das particularidades desse espetáculo, a não ser que eles receberam 3 libras por seu desempenho; nos meses e anos seguintes o conjunto tocou lá com tanta freqüência, que pequenos detalhes ficaram confusos conforme a história foi sendo recontada. Porém, basta dizer que sua performance causou tamanho impacto nos freqüentadores do Cavern que o repertório do grupo cresceu rapidamente. Enquanto o Big Three tocava muito alto e as palhaçadas de Rory divertiam, nenhum outro conjunto cantava com mais sutileza e estilo ou tinha um jeito de tocar mais vibrante. Eles tinham presença de palco, uma personalidade que transmitia intimidade verdadeira com o público. As garotas do local se tornaram fãs ardorosas do grupo rapidamente, e os rapazes logo seguiram o exemplo delas – apesar das negativas enfáticas.

Até o próprio Ray McFall foi pego pela vibração, mandando dizer a Bob Wooler que o grupo seria bem-vindo novamente na primeira oportunidade. Entretanto, os Beatles tiveram de esperar na fila. No dia em que estrearam no Cavern, por exemplo, eles tocaram em mais dois lugares – no novo Casanova Club, do outro lado da cidade, e na casa em que haviam estourado primeiro, o Litherland Town Hall. De repente eles passaram a ser objeto de uma grande demanda; surgia trabalho em todos os lugares. Cada nova apresentação bem-sucedida levava a novas ofertas. Para músicos que tinham vivido praticamente de esmola, da boa vontade de parentes e das 2 libras por *show* que surgiam ocasionalmente, eles estavam por fim colocando as finanças em ordem. Sem dúvida, Paul e George estavam ganhando mais que os pais, e, apesar de Mimi continuar a criticar John por seu relativo fracasso, ela não poderia desaprovar a renda de 25 libras por semana que ele tirava. Os Beatles nunca deixaram de seguir seu plano de viver de música, mas jamais se abateram completamente com seus sérios infortúnios financeiros, porém ninguém realmente esperava que a volta por cima acontecesse dessa maneira – não em Liverpool, não de modo tão satisfatório. Ser astro de rock, gravar discos, era o objetivo deles, mas ainda havia muito para curtir.

◆◆◆

Tanto Dot Rhone quanto Cynthia Powell haviam esperado pacientemente pelo retorno dos namorados. "Foi como se eles tivessem ido para a guerra", afirma Dot – com a exceção de que, neste caso, apenas as garotas tinham possibilidade de se machucar. Durante aqueles meses longos e solitários, Paul e John escreveram a elas com dedicação, John de maneira quase obsessiva, muitas vezes rabiscando de doze a vinte páginas para Cynthia com as mesmas juras de amor simplistas, repetidamente. "Amada amada amada amada Cyn Amada Cyn eu amo a amada Cynthia Cynthia eu a amo Você é maravilhosa eu adoro você eu quero você eu amo você eu preciso de você..." Obviamente, os Beatles contavam apenas os eventos mais importantes de suas aventuras em Hamburgo, deixando de fora qualquer indício de promiscuidade. Todavia, as cartas cumpriram seu objetivo e mantiveram os relacionamentos intactos.

Tudo indica que Dot e Cynthia estivessem a par da realidade. Os prazeres terrenos de Hamburgo eram bem conhecidos, principalmente naquela época, quando tantos músicos já haviam estado lá. Nenhuma das duas tinha nenhum tipo de ilusão quanto à fidelidade dos Beatles. Como contou Cynthia: "John era um namorador". Mas não está claro se ela entendeu a dimensão das façanhas de John. "Contanto que eles estivessem felizes, nós também estávamos", atesta Dot.

Nenhuma jovem tinha coragem de pressionar seu homem ausente a retornar para casa. E voltar tornou-se uma obsessão para os Beatles, mas havia muitas dificuldades: uma acusação de incêndio doloso ainda pendente, a deportação de Paul e Pete, a necessidade de licença para trabalhar. Um obstáculo foi derrubado em 25 de fevereiro, quando George fez 18 anos; entretanto, isso parecia pouco diante de outros empecilhos.

Um por um, os problemas foram sendo solucionados. Durante meses, Peter Eckhorn, o receptivo dono do Top Ten, apelou ao escritório de imigração da Alemanha Ocidental para solicitar uma licença de trabalho para os Beatles. Pete Best fez a mesma coisa em Liverpool, enviando documentos ao consulado alemão para pedir vistos. Nesse meio-tempo, Bruno Koschmider retirou a ridícula acusação de incêndio contra Pete e Paul e prometeu não se opor ao retorno do grupo, presume-se que esperando, de alguma maneira, poder contratá-los de novo.

Stuart chegou lá primeiro. No frio do inverno de Liverpool, animava-se a cada pensamento sobre Astrid, e no início de março retornou para junto dela sem pensar em mais nada. Impermeável à aflição dos pais, Stu pretendia casar-se com Astrid. Sem se desculpar, deixou o Liverpool College of Art, numa ação drástica e definitiva, e solicitou matrícula no Hochschule, uma escola pública de artes, a principal de Hamburgo. Essa

decisão magoou muito sua mãe. Abrir mão da bolsa de estudos pareceu um erro trágico a Millie, que estava apavorada com a segurança do filho. Em janeiro ele havia apanhado de novo, dessa vez fraturando o crânio, após um *show* no Lathom Hall.* Porém, não importa o quanto Millie implorasse para que ele a reconsiderasse, Stuart manteve-se firme na decisão.

Os Beatles estavam de certa forma menos desesperados. No que diz respeito ao desempenho do grupo, eles eram melhores sem Stuart, e sua ausência deu-lhes tempo para reorganizar-se depois de Hamburgo sem ter de compensar a falta de destreza do membro que saíra. Na verdade, assim que ele partiu, eles mergulharam num ciclo intensivo de ensaios, devotando tardes inteiras quase que totalmente à renovação de seu repertório já batido. A dois meses do início do Top Ten, marcado para 1º de abril, eles estavam desesperados por material novo. O contrato firmado com Peter Eckhorn os ocupava sete horas por noite, sete dias por semana. Mesmo com o máximo de sua competência, isso se mostraria desestimulante. Além disso, eles co-estrelariam o evento com Tony Sheridan, cuja quantidade de canções parecia não ter fim. Era importante que os Beatles fossem bem.

Por que eles simplesmente não tocavam as músicas compostas por Paul e John? Nem mesmo uma fera como Sheridan conseguiria competir com canções originais tão vigorosas. Na certa eles já tinham várias dúzias de músicas de Lennon-McCartney trabalhadas à perfeição. No entanto, se déssemos uma rápida olhada à produção própria da dupla, parece duvidoso que "Love Me Do", "Please Please Me" e "P.S. I Love You" sobrevivessem ao ritmo quase convulsivo das apresentações de Hamburgo. Qualquer uma delas poderia ter estragado uma série que incluía "Long Tall Sally", "Do You Want to Dance", "Roll Over Beethoven", "Whole Lotta Shakin' Goin' on" e "Money". Mais tarde, no Cavern, quando os Beatles estabeleceram sua seqüência de músicas pouco convencional, eles puderam misturar e combinar músicas da maneira que acharam conveniente, mas nesse momento exercitaram o bom senso ao guardar suas composições para o futuro.

Ninguém melhor do que os Beatles sabia como incrementar um repertório. Na NEMS, eles examinavam rotineiramente os novos lançamentos que eram amontoados numa caixa perto da máquina registradora. Selecionando alguns discos, pediam às vendedoras – muitas das quais eram suas fãs – para tocá-los enquanto se apertavam numa das cabines de som. "Ouvíamos os dois lados de um disco, não apenas o lado A", afirmou Pete Best ao relembrar do processo, que ocorria "três ou quatro vezes por semana". Se uma das músicas chamasse a atenção de um dos rapazes, ele simplesmente a reservava para cantá-la, como

---

* John também quebrou o dedinho na briga.

voz principal, nos *shows*. Em seguida, as funcionárias eram incumbidas de tocar a música mais duas ou três vezes, até o grupo pegar a letra e a seqüência de acordes adequada – ou então faziam "uma vaquinha" e compravam o disco.

[III]

O Top Ten foi um "passo adiante" rumo ao Kaiserkeller (que fecharia logo), a começar por sua localização térrea na agitada Reeperbahn. Foi também um passo atrás na violenta história da Alemanha. Os *kelleners* (garçons), sob o comando agressivo de Horst Fascher, que desempenhara a mesma função no Kaiserkeller, portavam armas com gás e socos-ingleses, além dos onipresentes cassetetes – e sentiam grande prazer em usá-los. "Se alguém passasse dos limites", recorda um músico, "os garçons simplesmente o arrastavam para fora, até o beco [...] e o espancavam até não poder mais." Por outro lado, a Reeperbahn atraía um tipo mais simpático de notívagos, se é que se pode considerar que freqüentar essa região fosse uma idéia razoável. Pois até os "existencialistas" acharam aquele um bom lugar para se encontrar. Tantos *exis* passaram a ir até lá que os roqueiros com freqüência constituíam a menor parte da freguesia. No Top Ten, sentindo-se mais relaxados e confiantes, eles imitavam os corpulentos roqueiros e copiavam suas roupas de couro, mas acrescentavam um toque pessoal ao visual: usavam jaquetas brilhantes e sofisticadas de couro macio com calças combinando. Stuart, mais do que todos, personificou essa tendência. Ele e Astrid, agora inseparáveis, apareceram no Top Ten, maravilhosos em suas roupas idênticas e caras, que causaram inveja nos amigos de Liverpool. Sem dúvida os Beatles aprovaram o estilo; em pouco tempo, todos comprariam roupas parecidas com aquelas.

Todos os possíveis companheiros de palco de Tony Sheridan sempre sentiam certo receio quando tinham de abrir o *show* para ele – ou de acompanhá-lo. Mas os Beatles aguardavam ansiosamente por isso: as apresentações de Sheridan eram desenfreadamente soltas, como as deles, além de ter mais energia e propiciar mais integração que as dos outros conjuntos da zona. Ele era incansável e imprevisível, é certo, mas estava sempre progredindo ao seu estilo, fazendo força para quebrar a monotonia dos padrões estabelecidos onde quer que tocasse. Pete recorda: "Ele gostava de que nós o acompanhássemos [...] por causa dos bons vocais de fundo que fazíamos para ele... Tony tinha normalmente três pessoas fazendo as outras vozes para ele, e esses arranjos produziam um som melhor, que enchia mais o ambiente". De modo recíproco, a guitarra de Sheridan motivou os Beatles a entrar num processo de intensa produtividade instrumental. Isso também lhes deu um novo objetivo. Como guitarristas, eles eram bons, muito bons, mas Sheridan estava anos-luz à frente deles musicalmente.

A única desvantagem era a duração do *show*. Com os dois números no palco juntos a noite toda, tornou-se impossível manter o pique o tempo inteiro. Havia poucos intervalos, ou "*powsas*" (pausas), como eles os chamavam; a execução das músicas parecia durar uma eternidade, minando a força dos artistas. Ninguém reclamava, mas o efeito cumulativo dessa façanha cobrou seu preço, gerando ânimos enfraquecidos e o acirramento dos gênios. Entretanto, Sheridan veio resgatá-los com seu infindável arsenal de anfetaminas. "Isto aqui vai deixar vocês acordados", oferecia ele aos Beatles, entregando-lhes punhados de Preludin.

O plano prévio de Stuart de deixar os Beatles, antes claro e óbvio, parecia ter se evaporado. Segundo sua irmã, Pauline, "nas cartas que mandou da Alemanha, ele foi bem enfático ao dizer que estava melhorando [como músico] e que seu repertório estava aumentando". Em outro lugar, Stuart escreveu sobre o prazer que sentia ao cantar o solo vocal de uma música toda noite: era quando tomava o centro do palco para executar "Love Me Tender".

> Todos dizem que eu canto essa melhor do que o Elvis [...] No fim da música, eu recebo os maiores aplausos da noite. Quando falta pouco para terminar, todos se viram para mim com um olhar triste. Nos últimos tempos me tornei popular tanto entre as garotas quanto entre os homossexuais, que me dizem que sou o rapaz mais doce e bonito do grupo [...] Também parece que as pessoas se referem a mim como o James Dean de Hamburgo.

Obviamente ele adorava os refletores, por isso estava dividido entre deixar o conjunto e ficar nele. Aparecer no palco deu-lhe mais liberdade, emocional e artisticamente. Ao contrário das telas de pintura – ou de Astrid –, isso não lhe exigia nada. Enquanto isso, os outros o malhavam sem piedade – zombavam de sua aparência, de seu tamanho, da dependência de Astrid, de qualquer coisa que lhes passasse pela cabeça. Stuart sempre havia sido o alvo preferido das gozações, mas à medida que aumentava o abismo entre ele e os outros as provocações foram se tornando sujas, quase abusivas. Era raro passar uma noite sem que John se dirigisse a Stuart para alfinetá-lo, referindo-se com rudeza a algum aspecto de sua personalidade frágil. Como Stuart se arriscara a passar parte do tempo longe dos rapazes, era difícil estimá-lo como a um membro do grupo. Assim, já afastado dos outros, mudar-se para a casa de Astrid foi a gota de água.

◆◆◆

Com o passar dos anos, os Beatles enfrentaram muitos problemas difíceis, que acabaram se tornando situações dramáticas na saga do grupo. Cada um deles foi resolvido de

forma definitiva, porém sem muito cuidado (o que significa que questões assim eram muito mal resolvidas), o que viria a culminar na separação inevitável do grupo. O primeiro desses problemas – a demissão de Allan Williams – foi só o prelúdio do que estava por vir.

Williams nunca foi formalmente empresário do grupo – nem de ninguém mais. Sua primeira mulher afirma: "Não havia vínculos, e ele era um tanto benevolente. A rotina era estabelecida a cada dia: 'Ah, aqui está uma carta com uma proposta. Vamos mandar uma banda para Hamburgo – ou para o sul da França. Qual conjunto está livre? Ah, *vocês* podem ir'. Ele nunca se referiu a si próprio como empresário de ninguém". Porém, por quase um ano, ele empresariou exclusivamente as apresentações dos Beatles, e não apenas os apresentou ao exotismo de Hamburgo como na verdade os levou até lá. Quando os promotores de espetáculos pediam um contato para marcar uma apresentação do conjunto, ele lhes entregava um cartão em que estava escrito "THE BEATLES / AGENCIAMENTO EXCLUSIVO: A. WILLIAMS", deixando clara sua função. Se existe alguma dúvida quanto a isso, ela não resiste diante da informação de que ele cobrava 10 por cento de comissão – que eles pagavam sem sofrer nenhum tipo de coerção – sobre os recebimentos do grupo.

Mas os Beatles entenderam que Williams não tivera nenhum papel na contratação da banda pelo Top Ten, apesar de ele ter elaborado a minuta do contrato. Pete Best fez os acertos finais para a apresentação sozinho, e quando os Beatles chegaram a Hamburgo ficou decidido que não havia mais justificativa para pagarem comissão a Williams.

Daí em diante, graças principalmente à insistência de John, Stuart comunicou a Williams, por meio de uma carta, que os Beatles não pretendiam pagar-lhe a comissão. Sua recusa baseava-se no pretexto de que haveria um imposto extraordinário a ser deduzido dos rendimentos do grupo no Top Ten, deixando-os sem reservas para seus saques semanais – mas essa foi claramente uma desculpa. Recusando-se a aceitar a seriedade do conteúdo da carta ("[Aquilo] me surpreendeu porque era completamente injusto", comentou Williams), ele respondeu explicando que todos os trabalhadores têm de pagar impostos sobre seus rendimentos, e que se isso ainda não tinha acontecido com eles era porque haviam tido muita sorte.

A carta com a resposta não fez nenhuma diferença para os Beatles. Stuart voltou a escrever a Williams informando que o grupo estava enfrentando adversidades. Não haveria mais comissão: era essa a resposta definitiva. Depois, Williams diria que "não estava decepcionado" com a decisão do conjunto. Havia outros grupos, ainda melhores, que mereciam sua atenção e experiência. Na hora, entretanto, ele, ressentido, conseguiu que os Beatles fossem impedidos de tocar no Blue Angel e os avisou das conseqüências que isso traria.

Em Hamburgo, longe do centro da confusão, as ameaças de Williams não mereciam ser levadas a sério. As apresentações com Tony Sheridan eram o protótipo do espetáculo

de rock'n'roll extravagante, ardente e desvairado que se estendia por horas. Como artista, Sheridan estava mais eletrizante do que nunca, mas, com os Beatles a acompanhá-lo, seu desempenho chegou à estratosfera. "Era um estrondo", recordou um cliente que ficava maravilhado com a intensidade do espetáculo. O som que eles tocavam era "maravilhoso, diferente de tudo o que Hamburgo já tinha ouvido antes – ou desde então".

Aquela era uma experiência totalmente nova para eles, ser o centro das atenções, o assunto da cidade. E permitiu-lhes experimentar novos papéis e identidades que estavam muito longe da capacidade de compreensão de Liverpool. De todos os Beatles, Stuart foi o que se mostrou mais aberto a novas experiências. O primeiro a vestir uma roupa toda de couro, ele usava trajes vistosos e acessórios para transformar o visual. Parte do entusiasmo vinha do fascínio de Astrid por roupas e pela imagem. Sua noção de espetáculo era um deleite. Nenhum dos Beatles conseguiu bater Stuart – e, quando ele apareceu uma noite no Top Ten ostentando um corte de cabelo espalhafatoso, foi como se no meio musical de Hamburgo explodisse uma bomba que ressoou durante anos. O cabelo era uma imitação do corte em estilo francês usado pelos "existencialistas", mais comprido, com uma franja lisa e esculpida penteada de lado e caindo sobre a testa. "Astrid o estilizou", disse Jürgen Vollmer, que usou o mesmo corte. Para os alemães, esse visual não tinha nada de extraordinário. "Em minha faculdade de arte [...] todos os rapazes usavam aquele corte de cabelo", contou Astrid algum tempo depois. Enquanto namorava Klaus Voormann, ela o incentivara a cortar o cabelo desse modo, tanto para satisfazê-la esteticamente como para que ele demonstrasse sua dedicação; para Stuart, o novo corte foi um rito de passagem.

Não se sabe ao certo como os outros membros do conjunto reagiram de fato ao estilo de cabelo "degenerado" de Stuart. Motivados pela ignorância – ou pela inveja –, eles o atacaram defensivamente, atirando um arsenal de insultos infantis sobre Stuart. Porém, dois dias depois, George seguiu o exemplo dele e trocou seu penteado à Pompadour por um corte informal e desarrumado, similar a um esfregão – e, dessa maneira, estava lançado o indelével modelo de corte de cabelo dos Beatles.

As primeiras semanas dos Beatles após a volta para Hamburgo foram uma aventura vigorosa, repleta de diversão, mas as coisas se tornaram mais calmas quando Cynthia e Dot chegaram para visitá-los. Como era de esperar, elas agiram como pessoas que não vêem os parentes queridos há muito tempo, e John e Paul foram quase que imediatamente tragados pela carência das namoradas.

Formou-se um abismo notável entre eles desde o começo do reencontro. Cynthia desceu do trem em Hamburgo e notou a mudança na personalidade dos rapazes. "As pílulas e as bebidas que eles estavam consumindo tinham potencializado seus sentidos de uma for-

ma que não podíamos compreender, e eles nos impressionaram com sua excitação frenética, falando sem parar." A agitação gerada pela anfetamina as pegou desprevenidas, mas após "duas semanas em Hamburgo", revelou ela, "nós estávamos na deles".

Havia outras mudanças, também, mudanças essas que se mostraram mais emocionantes e animadoras. Desde o momento em que correu para os braços de Paul, Dot percebeu que "ele parecia mais amadurecido [...] e mais confiante". Era possível dizer claramente que "ele estava amando Hamburgo, estava muito entusiasmado com tudo o que a cidade tinha a oferecer".

E, apesar de ninguém falar nisso diretamente, a possibilidade de casamento passava pela cabeça de todos. Cynthia e Dot sem dúvida discutiram o assunto com uma empolgação de tirar o fôlego, e, se as cartas enviadas para Cyn revelavam os verdadeiros sentimentos de John, ele também pensava em casamento, sem dúvida. No entanto, ainda havia questões a ser resolvidas, como a idade deles. Além disso, o conjunto estava no limiar de algo importante; todos podiam sentir isso. As férias em Hamburgo mostraram, pela primeira vez, como as garotas iriam encarar o crescente sucesso dos Beatles. Aquele era um mundo que todos eles tinham escolhido alcançar, deixando, se necessário, a própria casa para trás.

O encontro com as garotas teve um ótimo resultado. John e Paul, bastante atenciosos, conquistaram-nas mostrando-lhes Hamburgo durante o dia e o bairro de St. Pauli à noite. "Nós visitamos muitos pontos turísticos", lembra Dot, ao falar de seu "momento idílico" com Paul. "Fizemos um passeio de barco pela enseada de Hamburgo e visitamos igrejas." John levou Cynthia para lugares mais familiares, como o porto, onde eles, de mãos dadas, observaram as balsas abrindo ondas através da bacia do Elba. Quando se cansaram de passear, foram fazer compras. Após assimilar todos os encantos diurnos de Hamburgo, as garotas foram apresentadas a um pouco da vida excêntrica das ruas. John e Paul as levaram a um passeio pela Herbertstrasse na tentativa de chocá-las – e os rapazes esperavam se divertir bastante com a reação delas.

A sórdida diversão teve o efeito desejado – as garotas ficaram realmente chocadas. A princípio, perderam a voz quando Astrid Kirchherr chegou. Elas tinham ouvido falar muito sobre a alemã desde a rápida visita dos Beatles a Liverpool – a beleza de Astrid, seu estilo, sofisticação, sensualidade e, acima de tudo, as fotografias extraordinárias que tirara. Astrid, Astrid, Astrid: ela era a garota dos sonhos de seus admiradores de Liverpool, talentosa e inacreditavelmente bonita, sem falar na ameaça que representava. "Ela parecia ser muito melhor do que eu em tudo", comentou Cynthia numa biografia de 1978. Astrid e John engoliam vários comprimidos de Prellies [Preludin] juntos e fofocavam como dois tagarelas; e de vez em quando se davam as mãos. Parecia óbvio que nenhuma mulher seria capaz de satisfazer mais inteiramente a fantasia de John acerca de Brigitte Bardot do que Astrid.

Como Johnnie Crosby, a bela aluna do Liverpool College of Art, era loira, tinha os quadris estreitos: uma mulher de olhar sensual que emanava um ar de misticismo. Porém, até onde se sabe, o relacionamento de John e Astrid nunca foi além de um abraço fraternal. Não que ele não a desejasse – ele a desejava, e muito, provavelmente. Mas ela era a namorada de Stuart, então o relacionamento começou e terminou por aí. E as garotas se deram bem, o que foi ótimo, já que Cynthia ficaria hospedada na casa de Astrid, enquanto Paul e Dot se acomodariam na casa-barco de Rosa Hoffman, a faxineira do banheiro do Kaiserkeller, que, como Horst Fascher, trocara o antigo emprego pelo Top Ten.

Apesar de se "sentir pouco à vontade perto dos rapazes" e com "pouca autoconfiança", Dot percebeu que as noites de Hamburgo eram repletas de uma vitalidade volúvel que ela nunca havia experimentado antes. "Todos eram tão cheios de vida", lembra ela, "tão cheios de esperança..." Mas, apesar da vivacidade, ela percebeu problemas por detrás das aparências. "Era possível notar isso só de observar Pete Best", comenta. "Ele ficava muito quieto nessas situações, sem conseguir juntar-se aos outros rapazes nas conversas. John e Paul eram cruéis, e George não representava ameaça para eles." Todavia Pete Best não era a questão principal. "Apesar de as garotas adorarem Pete, Paul não tinha ciúme dele. Mas ele odiava Stu." Na verdade, tudo o que Stuart fazia parecia irritá-lo. E, depois de anos relevando a farsa do falso músico, sofrendo com a arrogância de Stuart e rendendo-se às desculpas de John – ainda assim, Paul continuava se forçando a engolir a raiva. Não eram apenas a música, o cabelo, as roupas. "É verdade que Paul estava de olho no baixo de Stu", aponta Dot, "mas, na verdade, ele tinha ciúme de Stu, especialmente da amizade com John." E mais: Stuart se gabava disso. Várias vezes ele fizera questão de deixar bem clara essa amizade a Paul e desdenhava da reação deste.

Dot deve ter sentido que as coisas caminhavam para um desfecho, pois na noite seguinte, enquanto ela e Cynthia estavam "se embonecando" na casa de Astrid, o telefone tocou. Era Stuart, que, tomado por uma raiva legítima, parecia totalmente irracional. "Quando percebeu que eu estava lá, insistiu em que Astrid me pusesse para fora", relembra Dot. Astrid o acalmou, até conseguir entender o que tinha acontecido: Paul e Stuart tinham finalmente acertado as contas, não sozinhos mas em pleno palco, no meio de uma apresentação, na frente de um público surpreso.

Eles estavam acompanhando Tony Sheridan na entrada de palco das 9 horas. Paul, ao piano, para o qual recentemente havia transportado acordes de guitarra com um talento nato, murmurava consigo próprio, irritado com a atrocidade dos erros de Stuart. Em algum momento ele deixou escapar um comentário totalmente insultuoso sobre Astrid, o que deixou Stuart muito nervoso. Stuart, no meio da música, jogou o baixo no chão, partiu para cima de Paul e o acertou "com um bofetão tão forte que o lançou fora do banquinho". A

briga, que vinha sendo armada havia meses, foi furiosa e violenta. Stuart e Paul rolaram no chão, trocaram socos e pontapés, enquanto os outros membros do conjunto e Sheridan assistiam a tudo sem parar de tocar. "Eles se espancaram pra valer", disse uma pessoa que viu a briga, e trocaram golpes com violência até o fim da música, quando John, George e Pete finalmente os separaram.

Nada foi resolvido com a briga, mas, como explicou Pete Best: "Esse foi o início do fim de Stu como membro dos Beatles". Stuart percebeu que a situação estava insustentável. Não havia mais lugar para ele no palco; Paul – e até John, através de sua neutralidade – tinha deixado isso bem claro. Stuart ficou desanimado por alguns dias, desiludido com o grupo e consigo mesmo. Os insultos constantes, a humilhação – ele já tinha agüentado o suficiente. Havia coisas mais interessantes a fazer do que tocar com os Beatles. Fazia meses que ele não pegava em um pincel. Apenas isso já lhe parecia um absurdo; ele tinha cometido um erro terrível ao ignorar sua arte por tanto tempo e precisava recuperar essa parte de sua vida.

Apesar da decisão de Stuart, não houve uma demissão formal. No fim da semana ele simplesmente apareceu no Top Ten e comunicou aos outros que estava fora do conjunto. Foi tudo feito de modo direto, desprovido de ressentimento ou drama. Se algum dos outros ficou surpreso, não o demonstrou, tampouco tentou fazer que Stuart mudasse de idéia. Stuart, de sua parte, não podia ter sido mais educado. Com um gesto magnânimo, entregou o baixo para Paul, sabendo que ele era seu melhor sucessor – mas como o próprio Paul explicou: "Ele estava apenas emprestando o baixo para mim; então, era claro que não queria que eu trocasse as cordas".*

[IV]

A partida de Stuart Sutcliffe coincidiu com o fim das férias de Cynthia e Dot em Hamburgo, deixando o grupo livre de qualquer distração. A breve estada das garotas frutificou em vários bons sentimentos. Dot, em especial, recebeu um incentivo inesperado à auto-estima quando Paul lhe deu de presente uma aliança de ouro como recordação de Hamburgo. A seriedade do presente pegou a todos desprevenidos. Dot se lembra de ter ficado olhando para o presente, sem conseguir compreender seu significado. *Uma aliança de casamento!* Ela ficou sem palavras. Por fim, Paul sugeriu com delicadeza que ela a experimentasse. "Era um anel de noivado", afirma Dot. "Ele me explicou que na Alemanha eles

---

* Paul era canhoto e Stuart, destro.

compram um anel que se parece com uma aliança e, durante o noivado, o usam na mão esquerda. Após o casamento, apenas a trocam para a mão direita."

Casamento: essa era a primeira vez que ouvia essa palavra de Paul. Por todo aquele tempo, ela "achava que não estava à altura dele", e agora ele se mostrava apaixonado por ela. "Fiquei emocionada", diz Dot. Paul tinha tudo o que ela secretamente desejava: era charmoso, talentoso, bonito como um astro de cinema, e vinha de uma família sólida e adorável. Dot não escondeu sua felicidade quando retornou a Liverpool em maio, mudando-se da casa dos pais para um apartamento a fim de esperar a volta de Paul.

Por trás das declarações e gestos de amor, os Beatles tinham assuntos mais práticos com que se ocupar. A música ainda era a prioridade máxima do grupo. Agora que estavam afiados nos *shows*, o passo seguinte era gravar um disco.

O caminho para um estúdio de gravação no início da década de 1960 era complicado, sem dúvida. Diferentemente dos Estados Unidos, onde agentes da gravadora praticamente arrebanhavam grupos nas esquinas e os levavam ao estúdio, as oportunidades na Europa eram raras. Apenas quatro selos grandes operavam em toda a Inglaterra, com aparelhos de gravação insuficientes. Havia poucas gravadoras independentes, como a Sun, a J&M, a Chess, a Radio Records ou a Atlantic, e nenhuma delas tinha equipamentos primorosos ou tecnicamente bons. Embora qualquer pateta com 5 libras no bolso pudesse gravar um disco na loja da HMV em Londres, as condições lá eram das piores e não muito diferentes das que os Quarry Men haviam enfrentado no estúdio de Percy Phillips. Os conjuntos eram simplesmente descobertos pelas gravadoras na Inglaterra; porém, antes de chegar por fim à rara e sublime gravação, passavam por um longo e complicado processo que os obrigava a perambular por entrevistas, audições, testes, ensaios e chás. Os Beatles sabiam bem de tudo isso; mais ainda, sabiam que dentro desse meio havia os preferidos e que a maioria das oportunidades ficava com os grupos de Londres ou com artistas como Cliff Richard, que havia feito uma apresentação no Two I's. Os grupos de rock interioranos eram tratados "como leprosos".

Era apenas uma questão de tempo, entretanto, para que os comentários sobre o talento dos Beatles se espalhassem além do gueto de St. Pauli e alcançassem o empedernido meio do *establishment* musical. Tommy Kent, astro de rock do porte de Billy Fury, foi a primeira celebridade local a "descobrir" os Beatles. "Ele disse que nós éramos o melhor grupo que já tinha visto", escreveu Paul para um amigo em Liverpool, citando o momento principal da visita do músico aos bastidores do conjunto. Aquilo soou, na certa, como um elogio exagerado, mas o entusiasmo de Kent pareceu sincero. Após outra visita ao Top Ten, ele falou sobre o talento dos rapazes a Bert Kaempfert, um popular diretor alemão

de grupos musicais cuja companhia havia fechado um acordo de produção com a Polydor Records, um selo subsidiário da poderosa Deutsche Grammophon. Kaempfert não era um simples *Kappelmeister*. Era um compositor bonito e carismático, artista conhecido que já gravara discos e passara os anos do pós-guerra reunindo uma quantidade impressionante de sucessos instrumentais, como "Wonderful by Night" e "Strangers in the Night" – e, como um ícone que se torna empresário, começara a construir uma pequena mas completa lista de talentos do pop.

Tommy Kent, após sua visita ao Top Ten, pediu que Kaempfert fosse assistir a uma apresentação dos Beatles. A resposta de Kaempfert foi educada, mas evasiva. Ele estava mais concentrado em Tony Sheridan, cujo talento reconhecera no momento em que o vira. Um artista como Sheridan iria abrilhantar sua lista; o vigor que ele tinha criaria sua própria demanda. Ele ofereceu a Sheridan um contrato de gravação, que incluía os Beatles como músicos de apoio. Os Beatles ficaram impressionados e muito felizes com a oferta. Sem conseguir segurar-se, assinaram um contrato sem data escrito totalmente em alemão cuja única cópia foi dada a Kaempfert. Os termos eram bem simples: eles deveriam receber 300 marcos alemães por pessoa – o equivalente aos rendimentos semanais no Top Ten –, e com isso deixavam de ganhar os direitos de execução futuros; e mais: o contrato valeria a partir de julho de 1961 e iria até julho de 1962, podendo ser renovado por mais um ano.

Era um negócio desvantajoso, o tipo da oferta "pegar ou largar" bem no espírito dos acordos assinados pelos grupos de doo-wop com as gravadoras no início da década de 1950. Mesmo entre os músicos londrinos era raro receber proposta melhor do que um pagamento único por trabalho realizado em estúdio. Não se sabe se eles tiveram alguma consultoria legal ou se os termos do contrato lhes foram ao menos explicados – não que isso importasse na hora. Os garotos, muito satisfeitos, pensaram: "E daí?, nós estamos gravando!" Um sonho havia se tornado realidade: os Beatles finalmente estavam gravando discos.

Mas eram discos apenas no nome – pois nem ao menos traziam a identificação da banda. Como a palavra "*pidels*" (que soa quase como "Beatles") na gíria alemã significa "pênis pequenos", o nome do grupo saiu como Beat Brothers, nome usado por todos os músicos que tocaram com Sheridan entre 1961 e 1965. De qualquer forma, eles tocaram músicas muito parecidas com as que executavam no Top Ten seis vezes por noite, sete vezes por semana.

Kaempfert deve ter pensado num repertório que buscasse seu público fiel sem ofendê-lo. Senão, por que havia tantos clássicos "turbinados" como "My Bonnie" e "[When] The Saints [Go Marching In]"? Mesmo a parte dos Beatles – "Ain't She Sweet" – constituía-

se de velhas músicas de teatro de variedades recicladas.* Como novatos, eles estavam impressionados e excitados demais para protestar, e Tony Sheridan, que não era principiante, apenas seguia ordens. Embora pareça falta de caráter, é razoável supor que ele tenha visto a gravação como uma oportunidade de voltar ao proscênio e tenha optado por não criar confusão. Kaempfert e sua equipe trabalharam rápida e diligentemente, quase nunca exigindo mais de duas tomadas de qualquer música. Cada faixa foi tocada com uma precisão germânica, e, juntamente com a estréia instrumental de George na canção "Cry for a Shadow", composta por ele, a gravação transcorreu quase como um soluço. Para ser lançada como compacto**, a opção mais óbvia pareceu ser "My Bonnie", mas cabia à Polydor fazer a escolha. Convencidos de que a música "representava algo novo" e diferente, os engenheiros e técnicos deixaram a gravação bastante otimistas com seu trabalho.

Ninguém se sentiu mais empolgado do que os Beatles. Nem mesmo uma experiência tão cautelosa e restrita quanto a que tiveram com Kaempfert diminuiu a perspectiva otimista do grupo. Mesmo que de modo ingênuo, eles consideraram essa gravação uma grande oportunidade, aquilo que os levaria ao inevitável estrelato. Não importava que o lançamento ainda estivesse longe ou que as atenções, se viessem a surgir, recaíssem todas sobre Tony Sheridan.

Na verdade, os Beatles nem estariam por lá para participar do lançamento. Menos de uma semana após a gravação, chegou ao fim o compromisso com o Top Ten e, querendo ou não, eles estavam de partida para Liverpool.

---

* Em outra ocasião, eles gravaram "Sweet Georgia Brown".

** *O mesmo que* single. *(N. do T.)*

Capítulo 14 | **O senhor X**

[I]

Numa tarde nublada de setembro de 1961, Bob Wooler tomou o ônibus 500 Limited com destino ao centro de Liverpool e avistou um rosto familiar. George Harrison estava sentado logo atrás dele, equilibrando um objeto de papelão entre os joelhos. Quando Wooler veio sentar-se ao lado de George, este tirou uma capa de disco do pacote com um movimento ágil. "Dê uma olhada nisto. Acabo de recebê-lo", exclamou ele, manuseando o disco como se se tratasse de uma preciosidade. Wooler examinou o objeto: era uma cópia quase em perfeito estado de "My Bonnie", de Tony Sheridan e dos Beat Brothers*. "Até que enfim ele foi lançado", pensou Wooler. O conjunto não falava de outra coisa desde que voltara de Hamburgo, a ponto de Wooler temer efetivamente a chegada do disco. No entanto, ficou impressionado ao ver a gravação concretizada. "Até então, nenhuma das bandas do Merseyside tinha gravado um disco", lembra ele. "Era uma verdadeira façanha."

Determinado a fazer daquilo um acontecimento, Wooler implorou a George que lhe desse o disco. "Deixe-me tocá-lo hoje à noite", disse, mas George parecia relutar. O disco acabara de chegar de Hamburgo** e os outros Beatles ainda não o haviam visto. Com uma agressividade que não lhe era habitual, Wooler descartou o argumento com um gesto. "Eles terão muito tempo para isso", disse ele. "De qualquer modo, eu o devolverei amanhã à noite, quando nos encontrarmos no Hambleton Hall." Wooler planejava prolongar o empréstimo de modo a poder levar o compacto para as sessões do meio-dia no Cavern, onde os Beatles estavam se apresentando quase com exclusividade.

---

* A versão alemã tem o subtítulo "Mein Herz ist bei dir nur"; a versão inglesa só foi lançada em 5 de janeiro de 1962.

** Stuart, que permaneceu na Alemanha, enviou-o a George.

Wooler descortinou ali uma grande oportunidade e resolveu capitalizar sobre ela. "O cenário pop local", tal como ele o via, "está pronto para um astro." O rock'n'roll já não era simplesmente uma sobremesa de fim de semana em Liverpool; tinha se tornado parte da dieta cotidiana essencial, com *shows* ao meio-dia e à noite, um gênero de primeira necessidade na vida diária. A gente quase podia acertar o relógio por ele, o rock agora era um ritmo para os intervalos musicais em meio a refeições, viagens diárias de ônibus, trabalho e sono. Ninguém olhava para os Estados Unidos ou mesmo para Londres para saber qual era o último sucesso. Por que se preocupar? Liverpool tinha tudo de que precisavam.

E foram os Beatles que definiram a cena – talvez em demasia, para o seu próprio bem, pensava Wooler. "Os Beatles eram difíceis", afirma ele, "por isso não se comportavam como profissionais no palco – fumavam, suavam, comiam, conversavam entre si. Consideravam-se donos do mundo quando estavam diante de uma platéia." Um dia, tocaram no Cavern usando *jeans* – o que significava problema: quem usava *jeans* era posto para fora do recinto. Isso chamou a atenção de Ray McFall, que exigiu que Wooler os disciplinasse. Durante um intervalo, nos bastidores, Wooler comunicou relutantemente a advertência de Ray. "Ele que se dane!", vociferou John. De ângulos opostos, Paul e George convergiram, lançando tiradas similares. Wooler saiu do camarim injuriado. Donos do mundo e de si próprios.

O palco tinha de certo modo estimulado a irreverência dos Beatles. Suas atitudes desabusadas os haviam tornado populares, não apenas entre os músicos. No rock'n'roll, como em tudo o mais na vida deles, os fãs estavam interessados tanto nas atitudes quanto na música. Eles estavam procurando um cenário mental, um modo de olhar as coisas que pusesse a própria música em segundo plano nas questões de identidade, como aparência pessoal, personalidade, caráter e originalidade. Embora estrelas como Elvis e Buddy Holly lhes tenham dado a música e o visual, a atitude permaneceu inculta. Os delinqüentes juvenis chegaram muito perto de uma definição do panorama cultural, mas foram demasiado extremistas. Já os Beatles, por outro lado, conseguiram abrir caminho sem ferir ninguém. A violência não fazia parte dos seus planos. Sua música era alta, muito alta, e a presença no palco, turbulenta e irreverente. Os que os desaprovavam podiam "se danar", mas o desafio deles não passava disso. Eram rebeldes, e não anarquistas.

Wooler, entretanto, estava determinado a lhes apressar o estrelato, por mais rudemente que o tratassem. Divulgava o disco deles incansavelmente – em dezenas de boates e salões de baile nos fins de semana, várias vezes por dia no Cavern lotado, ele o mostrava a todos que o quisessem ouvir – apesar de não estar disponível em nenhum lugar do Reino Unido. "Compre o disco" – ele implorava. "Peça-o na sua loja de discos favorita. Se eles não tiverem, insista para que encomendem e faça tudo para que o consigam para você." Mas os varejistas locais, que se concentravam em artistas vendedores do nível de

Anthony Newly, Perry Como, Nat King Cole, e em instrumentistas, não mostravam interesse. Diz Wooler: "Só uma loja de discos se interessou por ele, e essa loja foi [...] a NEMS de Whitechapel". A NEMS (North End Music Stores) tinha um departamento de discos que se distinguia por sua seleção eclética de música, graças em grande parte à exuberância do seu exigente administrador, um esteta extremamente sensível chamado Brian Epstein. Filho de magnatas varejistas da comunidade judaica mais rica de Liverpool, Brian tinha pouca coisa em comum com os adolescentes que infestavam a sua loja como corvos. Apesar de ser apenas seis anos mais velho que John Lennon, Brian se comportava de um modo que lhe dava ares de quarentão bem-vivido. E não sem certa modéstia: pertencia àquele segmento de sua geração que subscrevia o requinte e a disciplina e não se esquecia das boas maneiras durante os acessos periódicos de rebeldia. Educado como cavalheiro, usava ternos imaculadamente bem-cortados, falava o inglês da corte do rei com um sotaque pessoal e polido e conduzia as conversas com o queixo erguido para deixar clara a superioridade que sentia em relação aos plebeus.*

Cedendo a uma série de paixões, seu coração adolescente batia furiosamente por tudo o que era musical, à exceção do rock'n'roll, que ele detestava. Era um conhecedor da música erudita, freqüentador de teatros, óperas e salas sinfônicas – um entusiasta erudito, culto e abalizado que "vivia para Beethoven, Mozart, Haydn e Sibelius". Embora na infância tivesse manifestado pouco interesse em tocar um instrumento, Brian tinha um camarote na Filarmônica de Liverpool desde os 11 anos de idade, e pouco depois disso adquirira as partituras dos Concertos de Brandenburgo, de Bach, que sabia de cor.

O rock'n'roll começou a representar vendas substanciais para a NEMS, tornando-o um gênero que Brian já não podia dar-se ao luxo de ignorar. Porém, como ouvinte, ele não perdia tempo com esse tipo de música. "O mais perto que Brian chegou do rock foi 'Volare'", lembra Peter Brown, amigo e protegido que supervisionava a loja da NEMS na Great Charlotte Street.

Brian nasceu em 19 de setembro de 1934, num aprazível entardecer do Yom Kippur, enquanto seu pai e seu tio oravam, tão enlevados como quando poliam os seus móveis, no santuário superlotado da sinagoga do Green Park Drive, não muito longe de onde moravam. Os Epsteins pertenciam à ressurgente comunidade judaica de Liverpool: comerciantes e filantropos, pilares da sociedade que galgaram a escala social depois de um difícil começo. De fato, o avô paterno de Brian, um fabricante de móveis chamado Isaac, emigrado da aldeia de Hodan, na Lituânia, chegara à Inglaterra aos 18 anos de idade, na onda migratória

---

* Numa agenda que conservou até a idade de 15 anos, o único registro, sob o título "Memorandos pessoais" (ao lado de seu endereço e da data de nascimento), é: "Tamanho do chapéu", sob o qual rabiscou: "7 3/8".

da década de 1890, trazendo consigo apenas as provisões de viagem e a paciência de sua mulher, Diana. Desde o começo, Isaac revelara-se extremamente talentoso, e havia muito trabalho para mantê-lo ocupado. Ele oferecia aos seus clientes uma seleção dos produtos que ele próprio fabricava, juntamente com variadas peças de consignação, e após uma década de lutas e sacrifícios conseguira abrir uma modesta loja de móveis que oferecia crédito fácil às famílias, com o que não tardara a atrair uma sólida clientela.

O terceiro filho de Isaac, Harry, homem igualmente empreendedor, mas muito afável, mal terminara o curso primário quando entrou para a empresa de seu pai na Walton Road, no extremo norte da cidade. Com o novo nome de I. Epstein & Sons, ela exibia nas salas de exposição objetos bem-acabados, desde berços de vime até roupas de cama, e atendia famílias de todos os estratos sociais e econômicos. Harry e seu irmão, Leslie, observavam o pai com os olhos cheios de curiosidade e admiração. Impacientes, abriram uma loja ao lado (a North End Music Stores), depois outra e mais outra, até que o império se consolidou sob o inconfundível logotipo da NEMS. Mais que ninguém, Harry reconheceu a oportunidade de crescimento, diversificando a empresa com móveis e utensílios domésticos.

Um casamento decisivo veio solidificar o primado da NEMS. Queenie Hyman (o apelido lhe foi dado na infância, já que Malka, seu nome verdadeiro, é a palavra hebraica para "*queen*")*, embora onze anos mais nova que Harry, era sua sócia em todos os aspectos – esposa caprichosa mas capaz, oriunda de uma família aristocrática, dona da conceituada Sheffield Veneering Company, no coração das Midlands. Beldade esguia e de cabelos escuros, Queenie fora educada num internato católico, ao qual se aplicara com incansável tenacidade; não tinha a menor intenção de fazer feio diante de não-judeus. Entre suas convicções mais inabaláveis, juntamente com sua veemente fé judaica, estava a da deslealdade dos não-judeus, a maioria dos quais ela via como anti-semitas enrustidos. Esse foi um preconceito que, apesar de sua irracionalidade, permaneceu com Queenie ao longo de toda a sua vida – e que depois foi legado a Brian –, embora fosse inabalável o poder da comunidade judaica de Liverpool, a mais antiga, mais unificada e mais próspera fora de Londres.

Inquestionavelmente, Queenie preenchia os espaços vazios na vida de Harry. Ela mantinha a casa irrepreensível e imaculada, cultivava um círculo social que incluía as famílias mais eminentes de Liverpool e era uma anfitriã instintiva que recebia com grande estilo e desenvoltura. "Ela sabia o que significava ser uma dama", diz um velho amigo da família. Mais ainda: Queenie amava a cultura. Sua sala de estar era repleta de livros magnificamente encadernados e estatuetas de porcelana. Uma profusão de obras de arte de bom gosto, ainda que pouco expressivas, recobria as paredes. E ela nutria a paixão pela boa música: tornara-se

---

* Na certidão de Brian, o nome dela consta como "Minnie Epstein, ex-Hyman".

uma influente patrocinadora de peças teatrais e sinfônicas, tendo reunido uma coleção de discos que era ainda mais volumosa e diversificada que a dos seus próprios pais. Para conciliar os grandiosos projetos de Queenie, os Epsteins construíram a casa dos seus sonhos em 1934, um ano após o casamento. Era uma confortável residência de pedra de onze cômodos, com entrada abobadada, cinco quartos de pé-direito alto e um esplêndido salão com sacada ao fundo, bem situada numa encantadora propriedade de Childwall, um dos subúrbios cujos imóveis conheciam então uma rápida valorização.

Embora Brian ainda fosse muito jovem, Queenie começou a doutriná-lo nas coisas que mais a cativavam, tocando para ele gravações de obras grandiosas – a começar dos concertos de Tchaikovski, Mendelssohn e Bach – quando ele ainda era bebê de berço. "Ela punha tanta emoção nos seus contos de fadas que a gente pensava que estava se dirigindo a todo o West End", diz um vizinho. "E aos 5 anos Brian já sabia contar uma história favorita com a mesma ênfase dramática de Queenie."

As brincadeiras infantis tradicionais pareciam não interessá-lo. Não era particularmente atlético nem dado às práticas esportivas como os outros meninos da sua idade; não era fascinado por dinossauros, castelos de árvores ou animais de estimação. Raramente brincava com seu irmão, Clive, dois anos mais novo. Brian ficava mais feliz, dizem seus parentes, quando estava no meio dos adultos travando discussões adultas. Estava sempre a par de tudo o que se falava na comunidade num grau extraordinário – o que as famílias discutiam, quem não falava com quem, como as pessoas resolviam suas crises pessoais. Sua tia Stella lembra que, quando pajeava o sobrinho, muitas vezes Brian vinha indagar pelos amigos dela com uma expressão do mais profundo interesse estampada no seu pequenino rosto. "Titia", perguntava, olhando para ela com toda a seriedade, "como vai a senhora Abromowitz? Que foi feito daquele filho lindo da senhora Shapiro, o Harold?" Ouvindo Brian, Stella pensava: "Ele mais parece um velhinho quando fala essas coisas".

Na verdade, o menino que havia nele foi gravemente negligenciado, e essa omissão seria extremamente negativa para o seu desenvolvimento. "Queenie tratava-o como a um igual", diz Rex Makin, um advogado que morava bem ao lado dos Epsteins e os representava – e, mais tarde, a Brian – nas questões ligadas à sua profissão. "E isso, entre outras coisas, fez dele uma pessoa muito volátil. Ele estava sujeito a terríveis oscilações de humor, sem dúvida alguma por causa de sua infância frustrada."

Para piorar as coisas, a geografia física da existência de Brian era tão instável quanto o insidioso terreno emocional de sua vida íntima. A deflagração da guerra na Europa, exacerbada pelo implacável bombardeio da Inglaterra pela Alemanha em 1940, obrigava os ingleses do norte a buscar segurança para suas famílias em áreas consideradas alvos pouco prováveis para as bombas. A maioria dos *scousers* permaneceu onde estava, à mercê dos

imprevisíveis ataques aéreos noturnos, mas os que tinham recursos fugiram da áspera realidade da guerra. Os Epsteins foram uma das centenas de famílias que fugiram de Liverpool em busca de relativa segurança; mudaram-se com os parentes para Southport, a apenas 48 quilômetros do litoral do Lancashire, mas separado dele por todo um mundo. Por um lado, essa mudança súbita trouxe-lhes segurança imediata e efetiva, mas teve impacto catastrófico no desenvolvimento de Brian.

Ao contrário de Liverpool, onde ele participava da ativa vida social dos pais e os acompanhava aos melhores restaurantes da cidade, Southport era um lugar sonolento e anódino – uma franja de casinhas atarracadas à beira-mar. Era o lugar menos estimulante do mundo para um menino apaixonado por todos os símbolos sociais.

Quando voltou para casa, em 1945, Brian estava simplesmente desorientado. Já era "um daqueles meninos desajustados, inadaptados", e suas notas, que eram notoriamente insuficientes, despencaram ainda mais. Jogava pingue-pongue na escola, sentia-se irritado e desmotivado, incapaz de concentrar-se nos estudos ou de fazer amigos. Duas escolas de Southport o expulsaram por preguiça e mau desempenho. Pouco depois, seu ano letivo no Liverpool College terminou antes do tempo, com sua expulsão acompanhada de uma carta-censura do diretor que o estigmatizava como "criança-problema". A parada seguinte, no preparatório ao curso de pedagogia, revelou-se ainda mais desastrosa – e até mais breve. Brian ficou apenas um mês ali, atribuindo a causa disso à sua absoluta incapacidade de conformar-se ao anti-semitismo – o que pode ter contribuído para a sua inquietação (conseqüência de um forte resíduo de ressentimento pós-guerra entre os judeus do Norte), mas na verdade era apenas uma cortina de fumaça para disfarçar a profunda alienação de uma natureza muito mais sombria e tortuosa.

"Foi nessa escola [...] que me lembro de ter experimentado pela primeira vez um sentimento por outras pessoas do sexo masculino e o anseio de ter um amigo próximo e íntimo", confessou Brian nas páginas de um diário íntimo manuscrito. Como ele havia crescido em ambientes sofisticados e sob o fascínio indulgente de Queenie, não havia estímulos suscetíveis de testar os sentimentos incipientes que sempre o haviam desconcertado. Naquele momento, correntes subcutâneas de homossexualidade afloravam à superfície, coincidindo com a intensificação de sua própria adolescência. Brian achava difícil disfarçar sua atração por outros meninos. A fachada de "normalidade" começou a ruir, substituída por sentimentos de inadaptação e medo. Presumivelmente, ele estava despreparado para uma confrontação desse tipo. Por certo não havia modelos a quem admirar, pares com quem se aconselhar. Para um menino que sempre havia sido mimado, ele não tinha a menor condição de lidar com uma questão tão complicada. "Aliás", admitiu ele mais tarde, "ninguém havia me explicado os fatos da vida."

O SENHOR X

Enquanto Brian lutava para enfrentar a natureza de sua sexualidade, seus pais, cegos a qualquer distúrbio emocional, continuavam a mandá-lo para uma série de internatos nada ilustres. Passou breves e ineficazes períodos em "academias benevolentes", como Beaconsfield e Clayesmore, e por fim permaneceu dois anos no trivial Wrekin College, no Shropshire, onde, por resignação, desespero ou simplesmente esforço de adaptação, entrou para a equipe de corrida – chamada Colts –, com resultados repetidamente nulos. Numa página de diário daquele ano, escreveu: "Fiz o que pude, mas nada consegui. Acho que eu era um cara insignificante".

À medida que se aproximava dos 16 anos, Brian enviou uma carta longa e inflexível a Harry, descrevendo sua frustração e alienação na escola. Abriu o coração, confidenciando sua falta de interesse pela vida acadêmica, e, numa reviravolta inesperada, anunciou a intenção de tornar-se figurinista e o desejo de ir para Londres. Uma pasta com oito desenhos, cada qual feito numa folha de agenda pautada, foi anexada como prova do seu potencial – trajes de moda noturnos ao estilo Chanel, concisamente talhados, com golas assimétricas e bainha no meio da perna. Se alguém examinar a apresentação informal, os próprios desenhos exibem uma qualidade real: a sutil omissão da linha e a sensibilidade da forma, do ritmo e dos detalhes. Harry, lembra um parente, "subiu pelas paredes de tão zangado". Em todos aqueles anos, através do ciclo vacilante das escolas, Brian mal tinha consciência de seu interesse pelo desenho e muito menos pela moda. A proposta parecia chocante demais, desconcertante. Harry, afinal, esperava que seu filho o secundasse nos negócios familiares, e não que concebesse um projeto efeminado como o de desenhar roupas.

Em vez de responder à carta, Harry e Queenie dirigiram-se a Wrekin uma semana depois para impor a sua lei: "era impossível" dar a bênção à solicitação de Brian. Além do mais, "seria estúpido", argumentavam eles, renunciar ao negócio da família e [à] segurança [que ele proporcionava]".

Como era de prever, Brian ficou furioso. "Num acesso de raiva", ameaçou sair da escola no fim do semestre, quando completasse 16 anos. Seguiu-se uma discussão violenta, durante a qual seus pais lhe pediram para ficar e fazer os exames, mas ele se recusou a lhes dar ouvidos. "Eu era teimoso", admitiu Brian mais tarde, depois de sair da escola, mas nessa época tomou consciência de sua obstinação e do alto preço que teria de pagar por ela. Sem diploma colegial, sem nenhum meio visível de sustentar-se, o caminho que devia seguir tornara-se estreitamente claro. Um mês depois, após um verão de depressão crescente, ele capitulou ao destino e, relutantemente, resolveu "cumprir o seu dever" na casa de móveis da família em Liverpool.

◆◆◆

Para grande surpresa de Brian, o comércio de móveis não era o inferno em vida que ele imaginara. Vendo naquilo uma oportunidade de desincumbir-se de suas responsabilidades familiares sem hesitação – e uma oportunidade, além disso, de conquistar o respeito de um homem tão estimado como seu pai –, consagrou-se a ela com a energia inabalável de alguém que cumpre uma missão. Na loja da família ele pôde reinventar-se na imagem do vendedor jovem e esperto. Como tal, entregou-se ao trabalho, que lhe trouxe mais excitação do que talvez fosse necessário. Tomou "um interesse acentuado pela decoração de interiores", que muitas vezes ultrapassava os limites da necessidade. Os conjuntos de janelas que ele retificava se tornavam pomposos e cativantes, embora um tanto radicais e desconcertantes para os clientes provincianos. Seu avô Isaac não apreciava nem tolerava a verve do neto. Assim, exigiu que Brian se sujeitasse às normas da casa – às *suas* normas – e, quando estas se tornaram uma veemente desaprovação ao seu trabalho, Brian entrou como aprendiz numa firma rival do outro lado da cidade.

Quando voltou à NEMS, seis meses depois, era um Brian Epstein afável, mais cooperativo, um pouco mudado talvez, mas não menos ambicioso. Não apenas compreendia o seu papel como também se aprimorava nele – e isso com enorme deleite. Brian aprendeu a interagir com as pessoas de tal maneira que, apesar de mostrar-se quase sempre prestimoso e sutil, transmitia a impressão de um imenso requinte. Comportava-se com obsequiosa autoridade. Mesmo quando ajudava alguém, assumia um ar de dignidade que deixava clientes vinte anos mais velhos que ele numa posição de subordinados. Boa parte dessa força de personalidade pode ser atribuída à sua herança social. Brian nunca se esqueceu da classe de que procedia – e de como ela o nobilitava. Reza um ditado que todo inglês conhece o seu lugar, e se o esquecer há sempre alguém para lembrá-lo dele. Brian Epstein conhecia o seu lugar, e sabia como lembrar as pessoas do poder que ele tinha.

Em dezembro de 1952, às vésperas do Ano-Novo e de tudo o que ele prometia, Brian entrou como escriturário no Royal Army Service Corps e acabou assumindo um posto no quartel do Regent Park, em Londres. Foi um impacto de enormes conseqüências. À noite, ele recapitulava cada passo pessoal que tinha dado. Desde o começo, a vida militar foi um crescente desastre. Sua encantadora existência como herdeiro privilegiado de uma loja de móveis, preocupado apenas com o expediente de vendas e o serviço, não lhe dera as ferramentas que a vida militar requeria. Ele aprendera a se conduzir com autoridade e não com subserviência. Mas a disciplina militar era o menor dos problemas de Brian. Durante anos ele conseguira reprimir – ou suprimir – o que chamava de sua "homossexualidade latente". Não havia nada em suas atitudes que o compelisse a reconhecê-la ou a agir de acordo com ela. Ou talvez ele tenha optado por mascarar a sua indecisão como indiferença.

Uma vez no exército, porém, tudo veio à tona. "Nas duas primeiras semanas", escreveu ele, "conheci todos os tipos de rapazes, que pouco a pouco foram me revelando a estranha vida homossexual que grassava em Londres. [E] percebia a presença de homossexuais aonde quer que eu fosse."

Essa compreensão tornou Brian mais solitário e "confuso" que nunca. Não tendo ninguém com quem compartilhar seus sentimentos ou mesmo analisar os fatos da vida – da *sua* vida –, tornou-se estranhamente sensível e sujeito a pânicos. Seus colegas cadetes devem ter percebido o seu segredo, uma vez que o baniram do círculo de amizades. Oficiais "implacáveis", lembrava ele, o perseguiam. Deprimido, irascível, inseguro, Brian deve ter transpirado fraqueza. Por essa mesma época ele foi roubado num trem da meia-noite que vinha de Liverpool, um alvo óbvio para predadores e bandidos.

Em sua autobiografia, Brian forja uma versão dramática de sua subseqüente e prematura exoneração do exército. Afirma que, tendo retornado à base uma noite num carro extravagante e trajando um terno de três peças, os guardas o tomaram por um oficial. À luz mortiça, bateram-lhe continência, e por isso ele foi mandado para o confinamento solitário.

Essa foi a história que ele decidiu contar em 1964, quando a homossexualidade ainda era vista como um ato criminoso. Na verdade, sua exoneração foi muito mais simples. Pouco antes do Ano-Novo ele mergulhou numa profunda depressão, que o deixou quase imobilizado. Temendo um colapso, os psiquiatras do exército puseram-se a vasculhar o passado de Brian e, quando atinaram com a fonte de sua doença, recomendaram a exoneração antecipada, que foi providenciada "por motivos médicos".

Brian sentiu-se compreensivelmente aliviado. Deixou de ser um desajustado de uniforme. Finalmente pôde voltar para Liverpool e concentrar-se em sua carreira. Seu velho posto na NEMS esperava por ele; em sua ausência, o irmão Clive ingressara na firma.

Em Liverpool, Brian já não conseguia ignorar seus sentimentos adultos. Sem muita precaução, mergulhou no mundo sombrio da "vida homossexual, com todos os seus encontros". Deve ter sido uma experiência solitária, assustadora, diferente do cenário conciliador atual, com seu senso de comunidade e seus grupos de apoio. A condição homossexual em Liverpool era absolutamente degradante, dando azo a encontros solitários, clandestinos, em antros decadentes, aos quais, no entanto, por íntimos e satisfatórios que fossem, ele não conseguia ajustar-se. "Minha vida tornou-se uma sucessão de enfermidades mentais e acontecimentos tristes e sórdidos", concluiu, num nevoeiro de confusão.

Aos 21 anos Brian foi nomeado diretor da NEMS, mas nem mesmo uma promoção dessa magnitude conseguiu trazer um pouco de clareza à sua vida. Vivia no terror de que alguém descobrisse seu tenebroso segredo, de que isso viesse embaraçar – ou mesmo destruir – a sua família. Em setembro de 1956, a pressão tornou-se demais para ele. Sem

nenhum aviso, fez as malas, deixou uma notificação no trabalho e saiu de casa para uma longa visita a Londres. Tinha combinado encontrar-se com um amigo para ir em busca de lazeres secretos, mas antes de terminar o primeiro dia fora de casa ocorreu um incidente que já lhe era familiar: voltou a ser roubado. Dessa vez, todos os seus objetos pessoais foram levados – passaporte, certidão de nascimento, talão de cheques, relógio de pulso e todo o dinheiro que trouxera consigo. Temeroso de contar a verdade aos pais, arrumou emprego de balconista numa loja de departamentos, com a intenção de ficar apenas o tempo necessário para comprar algumas roupas e descontar alguns cheques antes de voltar, mas a experiência deixou-o tão perturbado que ele sofreu um colapso quase físico.

Foi durante o tratamento subseqüente pelo psiquiatra da família, lembra ele, que "confessei tudo ao meu médico". Foi um desabafo total – os roubos de que fora vítima, a homossexualidade, os encontros clandestinos, a repugnância em relação a si próprio. Para aliviar sua ansiedade, o médico sugeriu aos pais de Brian que ele saísse de Liverpool o mais breve possível. No decorrer da análise, descobriu-se sua vontade de ser ator. Seus pais, que consideravam a profissão de ator uma coisa nada recomendável, não estavam nem um pouco dispostos a concordar. Nesse momento, porém, tendo o médico como seu advogado, Harry e Queenie lhe permitiram – com muita relutância – fazer o teste para uma vaga na Royal Academy of Dramatic Arts.

Por incrível que pareça, Brian causou boa impressão no diretor da escola, John Fernald, que o admitiu para o semestre seguinte, no fim do outono de 1956. Peter O'Toole, Albert Finney e Susannah York tinham se formado exatamente antes de Brian e conquistaram reconhecimento instantâneo. Sua própria classe ostentava uma galáxia de jovens meteoros cujos nomes luziriam nas marquises do West End poucos anos dèpois. Brian ficou fascinado com a energia do trabalho, mas na primavera de 1957 já estava farto de tudo. "O narcisismo [...] e o distanciamento do ator em relação às outras pessoas" deixaram-no frio. Além disso, os professores o consideravam como "um coadjuvante" com poucas possibilidades – ou pouco talento – de alcançar o estrelato. No entanto, ele poderia ter permanecido na RADA e se formado, se a iminência da autodestruição não houvesse redirecionando o curso de sua vida.

A solidão era parcialmente responsável por isso. Nas perambulações por Londres, Brian arrumou um emprego de meio período numa livraria, mas não havia ninguém ao redor com quem pudesse passar aqueles difíceis momentos de depressão. Na noite de 17 de abril ele assistiu a uma peça no Arts Theatre Club e depois parou para tomar um café num bar adjacente. Deprimido, tomou o metrô para Swiss Cottage. Era tarde, quase meia-noite. Saindo da estação, Brian parou num lavatório público, onde encontrou um jovem de olhar desagradável. Algo de tácito se passou entre eles. Brincaram de gato e rato durante cinco minutos ao longo de um trecho deserto da Finchley Road, enquanto Brian tentava esboçar

um movimento de fuga. Outro homem surgiu da escuridão. Agora eram dois! Ele não previra esse tipo de situação. Sua mente "entrou em pânico" e ele se pôs a suar profusamente. Fora de si, parou diante de uma janela de drogaria para... para quê? Para dar aos seus perseguidores uma oportunidade de se apresentarem? Para arremeter contra eles? Não sabia. Esperava a ação deles, mas quando esta finalmente ocorreu, não era o movimento que Brian esperava. Eles eram agentes secretos da polícia. "[E] passados alguns minutos", lembrou ele, "eles prenderam-me por 'assédio persistente'." Milagrosamente, um advogado da família ajudou-o a sair da cadeia e a voltar tranqüilamente para Liverpool, onde ele se entregou a uma rotina de trabalho e reclusão. Meses depois ocorreu outro transtorno que espelhou em muitos aspectos o incidente de Londres. Dessa vez ele se envolveu com um ex-membro da Guarda Real Britânica chamado Billy Connolly, que estava em liberdade condicional por envolvimento na morte de um amigo. Um encontro casual entre eles nas docas desandou em violência. Brian foi gravemente espancado e teve o relógio roubado.

O caso se complicou dias depois, quando Connolly telefonou exigindo dinheiro em troca do relógio – e o seu silêncio. Brian contou o caso ao seu advogado, que o levou à presença de alguns detetives na estação da Dale Street. "Eles planejaram um ardil", lembra o advogado. "O homem devia telefonar à loja de Brian para pedir o dinheiro do resgate do relógio." Tudo se passou conforme previsto; Connolly foi detido e "a restituição foi feita". Mas era costume, quando uma pessoa havia sido roubada dessa maneira, proteger sua identidade diante da imprensa fornecendo um pseudônimo genérico, "Mr. X". E, apesar de o anonimato de Brian ter sido preservado, muita gente conhecia os pormenores de sua aventura, de modo que esse malfadado rótulo o perseguiu anos a fio.

A única coisa positiva – e, para Brian, encorajadora – de tudo isso foi o apoio da família. Sempre se especulou sobre se ela sabia que ele era *gay*. Isso nunca foi reconhecido nem por Harry nem por Queenie, mas, na verdade, esses dois episódios não deixaram nenhuma dúvida quanto a eles serem conscientes desse fato. A vergonha diante do ocorrido seria suficiente para justificar uma possível malquerença e até a raiva deles, tendo em vista os preconceitos da época. E, no entanto, eles se colocaram resolutamente do lado de Brian. Harry, em particular, agiu com tolerância em relação aos problemas do filho. Os mais próximos da família achavam que ele "esquecera" a homossexualidade de Brian ou optara por ignorá-la em vez de confrontar-se com um problema cuja solução estava fora do seu alcance. Assim, foi Harry quem veio em socorro do filho, foi Harry quem o apoiou em todos os seus transtornos sucessivos.

Mais ainda, foi Harry quem chegou à conclusão de que Brian precisava de algum tipo de influência estabilizadora para não se tornar ainda mais infeliz. Brian já estava se torturando por causa do caso em que aparecera como "o senhor X". Para manter elevado

o moral do filho, Harry sugeriu que expandissem a pequena loja de discos que abriram na Great Charlotte Street e deixassem Brian gerenciá-la como bem entendesse. Clive cuidaria do departamento de utensílios domésticos, estabelecendo-se assim uma clara divisão de responsabilidades.

O resultado foi um sucesso absoluto. Brian transformou o departamento de discos, que, ocupando a princípio um cantinho do andar térreo, se converteu em uma empresa sólida e completa, que desafiava competidores muito maiores e muito mais bem estabelecidos do que a NEMS. A causa disso não foi tanto a localização ou o espaço disponível, mas a lúcida ambição de Brian. Em vez de estocar uma seleção de sucessos do momento como era costume entre os varejistas de Liverpool, ele decidiu manter em oferta *todos os discos em catálogo das gravadoras*, a fim de não precisar fazer um pedido especial cada vez que um freguês solicitasse um título mais obscuro. Isso significava manter um estoque imenso, assim como um sistema para atualizá-lo constantemente. Se tivesse se dado ao trabalho de administrar esse esquema junto com Harry, é provável que ele teria sido descartado como demasiado especulativo ou grandioso. Porém, como lhe fora concedida ampla liberdade de ação – e como seus pais relutavam em interferir em sua felicidade –, não se fez nenhum esforço para conter seu rápido crescimento, e assim o departamento de discos da NEMS se expandiu e prosperou.

Mais importante: Brian estava deslanchando no seu novo papel. Ninguém trabalhava com mais afinco nem mostrava mais determinação que ele. Cada minuto do seu dia era dedicado a atender às exigências de seu precioso departamento. Ele próprio solicitava cada disco, mantinha-se em contato com os maiores distribuidores de Manchester, treinava e supervisionava os funcionários jovens e cuidava dos livros. Com Peter Brown, chegou a trabalhar regularmente no balcão. Mike Rice, amigo de infância de John Lennon que trabalhou no Martin's Bank, onde a NEMS tinha sua conta corrente, lembra que Brian passava o tempo todo na loja, sempre trabalhando, a qualquer hora do dia. "Minha namorada e eu costumávamos ficar até tarde em Liverpool, e ao passar pela NEMS sempre víamos Brian o tempo todo no batente. Isso deu origem a uma brincadeira entre nós. Quando telefonávamos um para o outro a altas horas, dizíamos: 'Acabo de passar na loja de discos e... *ele ainda está lá!*'"

No final da década de 1960, a NEMS já era "a mais importante loja de discos de Liverpool, se não de todo o norte da Inglaterra". Todos os dias os adolescentes enchiam os três andares para se inteirar das últimas novidades. Diz Brown: "Não havia nenhuma rádio boa para [os jovens] escutarem; a BBC não tocava rock'n'roll e a Rádio Luxembourg era irregular. Assim, quando queriam ouvir alguma música nova, tinham de ir [à NEMS] para ouvi-la".

Os promotores de eventos locais eram encorajados a colocar cartazes na loja, enquanto a NEMS sempre providenciava ingressos e patrocinava o transporte dos interessados. Para um adolescente de Liverpool, a NEMS era a maior fonte de informações. Os que apareciam por lá sabiam o que estava acontecendo. E, se tudo o mais falhava, sempre se podia dar uma passada por lá para pegar um exemplar do *Mersey Beat*.

◆◆◆

O *Mersey Beat* foi uma idéia de Bill Harry, colega de John na escola de artes que colecionava e encadernava revistas desde que tinha idade suficiente para segurar um lápis. Frank Hesselberg encarregara-o de redigir um boletim sobre o clube dramático local, que eles chamaram de *Frank Comments*. O boletim faliu alguns números depois, mas Harry não desanimou. Fez novas tentativas imaturas com *Storyville* e *52nd Street*, com informações sobre o meio jazzístico; porém, com um apoio financeiro minguado, ambos entraram em rápido declínio.

Harry conseguiu pegar 50 libras emprestadas de um amigo e convenceu a namorada, Virginia, a deixar o emprego numa firma de contabilidade de Woolworth. Juntos, eles alugaram um sótão numa casa da Renshaw Street, perto da escola de artes, e com uma única máquina de escrever Olivetti começaram a compilar material para o primeiro número da nova idéia. O *Mersey Beat*, lançado em 6 de julho de 1961, não prometia grande coisa, pois mais parecia um jornal de estudantes. Mas não foi o que aconteceu. Ninguém no Norte havia dedicado mais de uma ou duas linhas ao rock'n'roll até então, e ali estava uma publicação inteira, algo entre jornal e revista na apresentação gráfica, que só falava de rock. O retrato granulado de um risonho Gene Vincent ornamentava a capa, juntamente com um artigo sobre "Swinging Cilla", uma cantora local de voz aguda chamada Cilla White*, que se apresentava com os Dominoes, os Hurricanes e os Big Three. E, mais especificamente, e talvez seguindo a linha irreverente que Harry se empenhava em adotar, havia um artigo sem pé nem cabeça intitulado "Pequena Diversão sobre as Dúbias Origens dos Beatles", apresentado como tendo sido "Traduzido a partir de The John Lennon".

Harry produziu 5 mil exemplares do jornalzinho e saiu pelas ruas para distribuí-los. A maioria das bancas e livrarias concordou em vender sua extravagante publicação, mas apenas um ou dois exemplares de cada número. (Ele dividia a renda do preço de

* De acordo com Harry, na véspera da publicação ele não conseguiu lembrar-se do sobrenome dela. "Pensei: 'É uma cor', e simplesmente coloquei 'Black'. Depois da publicação, ela me disse: 'É Cilla White, mas gostei do nome que você pôs. Vou passar a usá-lo'."

capa – 3 *pence* o exemplar – com o varejista.) Na NEMS de Whitechapel, Harry pediu para ver o gerente e foi levado diretamente ao escritório de Brian Epstein. "Ele parecia extremamente talentoso, era muito educado, falava com elegância – tudo nele era preciso e impressivo", lembra Harry. "Concordou prontamente em ficar com uma dúzia de exemplares [do *Mersey Beat*]."

Brian já o estava aguardando quando Harry retornou na semana seguinte para pegar o dinheiro de sua parte na venda e os exemplares não comercializados. "Não estou entendendo", disse Brian a Bill, apontando para a caixa de jornais vazia perto do balcão. "Vendemos tudo em um dia. Da próxima vez vou ficar com doze dúzias de exemplares." Harry estava atônito, mas não tanto quanto Brian, quando saiu o segundo número. Harry chegou à NEMS ao meio-dia com o novo lote e os rapazes já estavam em fila esperando por ele. Ele tinha um fenômeno nas mãos.

"Na semana seguinte", conta Harry, "[Brian] convidou-me a ir ao seu escritório e ofereceu-me um xerez. Pensei com meus botões: como ele é civilizado!" Civilizado, com efeito, mas com um propósito subjacente. "Queria saber tudo sobre o que estava acontecendo: quem estava comprando o jornal e como andava o ambiente musical em Liverpool." A página de rosto era dedicada a uma reportagem intitulada "BEATLES ASSINAM CONTRATO DE GRAVAÇÃO!", acompanhada de uma foto da banda tirada por Astrid Kirchherr. "Isso está acontecendo aqui mesmo em *Liverpool*?" Ele mal conseguia acreditar.

O terceiro número trazia uma nova coluna – "'Lançamentos de Discos', por Brian Epstein, da NEMS" – que ostentava os conhecimentos recém-adquiridos por ele sobre a música *beat* de Liverpool, aprendidos quase inteiramente nas páginas do *Mersey Beat*. Finalmente, Brian chegou à conclusão de que devia mudar tudo. Sentado ao lado de Bill Harry, mostrou uma página do *Mersey Beat* e perguntou: "Quem são esses Beatles?"

◆◆◆

Quem são esses Beatles?

Reza a lenda que Brian ouviu falar dos Beatles pela primeira vez quando o folclórico Raymond Jones se dirigiu a ele no balcão da NEMS em 28 de outubro de 1961 e pediu o disco "My Bonnie". Em sua autobiografia, Brian escreveu: "O nome 'Beatle' não significava nada para mim. [...] Eu nunca tinha pensado [antes] em nenhum grupo *beat* de Liverpool tocando [*sic*] numa adega" – ao falar em adega ele se referia ao porão onde ficava o Cavern. Essa versão da história, segundo a qual Brian não tinha o disco e teve de procurar saber quem eram os tais Beatles, deu muito que contar a quem escreveu sobre o grupo nos anos seguintes, mas agora se sabe que não passa de uma invenção engenhosa.

Epstein aprendeu tudo sobre os Beatles graças à leitura atenta do *Mersey Beat* e às informações prestadas por Billy Harry. Mais ainda: havia cartazes afixados em todas as paredes da NEMS que anunciavam as apresentações dos Beatles. "Era preciso ser cego – ou ignorante – para não notar o nome deles", observa Harry. Ademais, as vendedoras os conheciam e fizeram um estardalhaço quando o disco com o nome do conjunto chegou à loja.

Dali a um ou dois meses, interrompendo um inventário de rotina na NEMS, Brian deparou com o insuspeito Alistair Taylor. "Lembra-se daquele disco de uma banda chamada Beatles?", perguntou ele inesperadamente. Taylor se lembrava; "My Bonnie" estava vendendo muito e era constantemente solicitado. "Eles estão tocando num lugar chamado Cavern. Precisamos dar uma chegada lá."

Brian telefonou imediatamente para Bill Harry, que estava na redação do *Mersey Beat*. "Os Beatles estão tocando no Cavern", disse. "Pode providenciar para que eu vá vê-los?"

"Que pedido estranho", pensou Harry. Ninguém precisava de ajuda para ir ao Cavern, especialmente na sessão do meio-dia; tudo o que se tinha de fazer era entrar na fila e comprar o ingresso. Mas ele sabia do fraco de Brian pela etiqueta. Um telefonema para Ray McFall, dado por um intermediário de Bill, garantiu um lugar afastado da multidão para Brian. Com seu cabelo perfeitamente penteado, seu terno azul de risca-de-giz muito bem-cortado e, claro, segurando com firmeza uma pasta preta de couro de bezerro, ele se dirigiu ao clube como se fosse o dono do lugar.

Todas as suspeitas que Harry poderia ter sobre as motivações de Brian Epstein se diluíram.

[II]

No princípio de outubro, pouco antes do seu vigésimo primeiro aniversário, John recebeu 100 libras de presente da sua tia Elizabeth (que John chamava de Mãe) na Escócia e saiu com Paul para uma viagem de duas semanas. Uma carta de Stuart indicara que o *exi* amigo deles Jürgen Vollmer estava morando em Paris, onde trabalhava como assistente do fotógrafo William Klein. Quando John e Paul apareceram sem avisar no pequeno hotel da Rue de Beaune em que ele se hospedava, Vollmer emocionou-se ao vê-los, sentindo-se feliz por terem ido – como eles contaram depois. Vollmer era um personagem único. Uma de suas idiossincrasias era usar roupas da última moda. Mesmo em Hamburgo, eram conhecidas as freqüentes incursões de Vollmer aos brechós, de onde ele supria o seu guarda-roupa. Dessa vez o encontraram usando calças boca-de-sino uns cinco anos antes do resto do mundo. A moda chegaria a Liverpool, onde os alfaiates eram impiedosamente ridicularizados por cos-

turar essas calças de boca larga. Mas os Beatles compraram jaquetas de veludo cotelê, camisas "vovô" de riscas largas e coletes, que eram artigos usados pelos *exis* da Rive Gauche.

"Mostrei-lhes todos os lugares onde costumava encontrar-me com o pessoal do mundo artístico", lembra Vollmer. Eles não conseguiam tirar os olhos daquela gente, que parecia tão exótica e fascinante, mais ainda que os coloridos habitantes de Hamburgo. Finalmente, depois de alguns dias só observando, John e Paul pediram um favor especial. "Queremos deixar o nosso cabelo igual ao seu", disseram.

Em uma sala nos fundos do Hôtel de Beaune, John e Paul sentaram-se pacientemente, nervosos, numa cama desarrumada enquanto Jürgen pegava uma tesoura para cortar suas jubas lambuzadas de brilhantina. Segundo Vollmer, "cortei os cabelos deles [de modo que ficassem] mais para o lado, [mas também] para a frente, até ficarem iguais ao meu". Meio em forma de tigela, o corte deixou os cabelos lisos e de aspecto macio, penteado para um dos lados, e caindo delicadamente sobre os ombros. Os Beatles já possuíam metade da equação. Agora tinham o pacote total.

◆◆◆

Ninguém ficou mais surpreso do que Alistair Taylor quando Brian o convidou para ir ver os Beatles no Cavern. Já estivera naquele calabouço antes – "dezenas de vezes" –, quando era um clube de jazz. "Nós dois detestávamos música pop", afirma Taylor. "Era uma música totalmente estranha para nós. Embora tivéssemos vendido todos aqueles discos [de 'My Bonnie'], nenhum de nós a tocava nem gostava particularmente dela."

Brian não tinha a menor idéia de como chegar ao Cavern, embora o clube ficasse a 200 metros da NEMS. E, uma vez lá dentro, ficou atemorizado. "Não era nada do que esperávamos", recorda Taylor. "O local estava cheio e a fumaça rolava pelas paredes. A música era tão alta que não podíamos ouvir nem os nossos pensamentos." Os dois homens sentiam-se pouco à vontade, de uma forma que nada tinha a ver com o espaço físico. "Estávamos fora do nosso ambiente. Usávamos terno e gravata, todos olhavam para nós. Estávamos muito constrangidos."

Para se fazer menos notados, Brian e Alistair sentaram-se no fundo do clube. Os dois estavam rígidos, com as mãos cruzadas à frente do peito. E o conjunto – aqueles fulanos eram chocantes, infames. "Eles mal sabiam tocar", diz Taylor; "eram ensurdecedores e pouco profissionais – riam com as garotas, fumavam no palco e bebiam coca-cola durante a apresentação. Mas tudo aquilo era *absolutamente mágico!* A vibração que emitiam era simplesmente inacreditável." Alistair olhou para Brian e notou que ambos estavam fazendo a mesma coisa: batendo com as mãos nas pernas.

Depois os Beatles desapareceram num "armário de vassouras" ao lado do palco. Brian olhou tranquilizadoramente para Alistair. "Bem, é isso aí", disse. "Agora vamos almoçar. Mas antes... vamos falar um instante com eles."

Enquanto Epstein e Taylor se dirigiam para a frente do edifício, Bob Wooler anunciou a presença deles aos rapazes e pediu que os recebessem. Wooler não conhecia Epstein, só o tinha visto "andando de lá para cá atrás do balcão da NEMS", mas percebeu que a presença dele no Cavern era algo significativo. Apenas alguns dias antes, enquanto negociava um cachê para os Beatles com o empresário Brian Kelly, Wooler pudera saborear a popularidade emergente da banda. Ao discutir o contrato, Kelly rosnara amargamente sobre o valor do cachê de 10 libras e 7 xelins. "Então, sinto muito por ter de lhe dizer isto, Brian, mas de agora em diante eles querem receber o dobro. Já disse a eles que vão receber 15 libras." Kelly estava indignado. "Não vou pagar 15 libras para esses caras!", gritou ele. "Eles não valem essa grana!" Wooler discordou: "Você já se comprometeu com eles, Brian. Vai ter de pagar o que eles querem". E Kelly pagou.

Ninguém se levantou para cumprimentar Epstein quando ele entrou na sala da banda. Mas todos sabiam quem ele era, pois haviam despertado sua ira em diversas ocasiões por passar o tempo na NEMS ouvindo música nas cabines sem comprar nada. George resolveu dar-lhe uma alfinetada amistosa. "E o que traz o senhor Epstein aqui?", perguntou, rindo maliciosamente e acentuando o sotaque *scouse*.

Brian não percebeu a brincadeira – ou não quis dar a George essa satisfação. Com um sorriso forçado e profissional, replicou: "Entramos aqui só para cumprimentá-los. Gostei do desempenho de vocês". Apresentou Alistair Taylor, que acenou formalmente com a cabeça. "Bem, então até logo." E saíram da sala.

Brian e Alistair não trocaram uma só palavra em todo o caminho para almoçar no Peacock's, em Hackins Hey. Os dois estavam intrigados com aquela experiência bizarra, e além do mais seus ouvidos estavam zunindo: nenhum deles conseguia ouvir mais nada. O restaurante estava lotado. Era um lugar freqüentado por negociantes e oferecia um aspecto aprazível; desnecessário dizer que eles se sentiram mais à vontade no meio daquela gente, que se trajava e agia como eles. Depois de sentar-se e pedir as bebidas, Brian perguntou a Alistair qual era a sua opinião. Notório pela sua predisposição a concordar com tudo, Taylor foi franco. Achava que os Beatles eram "muito fracos", mas admitiu que havia neles algo de "notável", algo que ele não conseguia pôr em palavras.

A reação de Brian deixou Alistair intrigado. "Ele olhou longamente para mim, com um risinho nos lábios", lembra Taylor. "Era como se fosse explodir. Por fim, exclamou: 'Pois eu acho que eles são fantásticos!'"

Taylor achou esse juízo "muito estranho". Brian não era em absoluto o tipo de pessoa que manifestava sua emoção, especialmente em relação a algo tão superficial como um grupo de rock'n'roll. Essa não seria a coisa mais certa a fazer. Mas, à medida que falavam mais sobre os Beatles – e esse foi o único assunto que discutiram durante todo o almoço –, foram chegando a um consenso no sentido de que o conjunto, e até mesmo a música pop em geral, tinha algo de extraordinário a oferecer, algo que eles haviam subestimado até ali e que agora exigia o seu envolvimento. "Rimos do modo como nós dois fomos convertidos – *daquele* jeito – ao mundo pop", recorda-se Taylor. Era reanimador, admitiam, ter estado no meio de rapazes intoxicados pela música. E toda aquela força e excitação – embora nenhum dos dois conseguisse ainda entender aquela música, nem por isso deixaram de entusiasmar-se.

Houve mais risos e um pouco de euforia quando Brian pediu a conta. Então, sem nenhum motivo, ele agarrou Alistair pelo braço e perguntou: "Você acha que eu devo empresariá-los?"

Capítulo 15 | **Um gigantesco ato de fé**

[I]

Quando as notícias a respeito dos Beatles começaram a se espalhar, muitos adolescentes de Liverpool ligados em música decidiram fazer sua parcela do rock e novos conjuntos foram se formando, à proporção de três ou quatro por semana. O Cavern, sempre cercado por músicos esperançosos de uma oportunidade, viu-se subitamente invadido por jovens roqueiros com o mesmo corte de cabelo usado pelos Beatles, tentando mostrar seu talento naquele porão escuro, quente e pouco limpo. Não havia dia em que Ray McFall não fosse assediado por conjuntos com os nomes mais "deliciosos de ouvir": Wamp and His Werbles, The Kruzads, Gerry Bach and The Beathovens, Liam and The Invaders, Abraham and His Lot, Ray Satan and The Devils, San Quentin and The Rock Pounders, Rip Van Winkle and The Rip-It-Ups, Dean Stacey and The Dominators, The Big Three, The L'il Three, The Four Just Men, Eddy Falcon and The Vampires, Danny and The Hi-Cats, Dino and The Wild Fires…

As páginas da *Mersey Beat* eram freqüentadas por grupos com a mesma eufonia nos nomes: Ian and The Zodiacs, Karl Terry and The Cruisers, Pete Picasso and The Rock Sculptors (*é isso mesmo!*), Steve and The Syndicate, Dee Fenton and The Silhouettes, Ken Dallas and The Silhouettes, The Spidermen, The Cyclones, The Undertakers, Nero and The Gladiators, Alby and The Sorrals, The Press Gang, The Pressmen, Earl Preston and The TTs, The Morockans, Eddie Dean and The Onlookers, The Landslides…

Pouco mais de trezentos grupos de rock tomaram conta da cidade em busca de uma apresentação, número três vezes maior do que o do inverno anterior, antes do fenomenal lançamento dos Beatles no Litherland Town Hall. Era como se houvesse um piquenique todo dia na hora do almoço e uma festa à noite. Não importava o profissionalismo ou a agilidade para fazer um *riff*, desde que o público estivesse feliz. (E para isso não era preciso muita coisa.) Os conjuntos tocavam o que queriam; compartilhavam repertório, equipa-

mento e formação; trocavam idéias sobre apresentações; passavam as tardes conversando sobre música. Não havia inveja ou egos interferindo no espírito amistoso da concorrência. Algumas atrações com astros de fora monopolizavam às vezes o mercado das apresentações pagas, mas qualquer um que mostrasse talento era bem-vindo. O sentido de comunidade era muito forte.

Mas tudo isso iria mudar.

Para Brian Epstein, não deveria ser difícil tirar os Beatles da cabeça. Ele já tinha bastante trabalho com a NEMS. Harry havia transferido quase todas as responsabilidades para os filhos. As três lojas iam muito bem. É compreensível que isso fosse suficiente para incentivar a abertura de novas lojas, talvez uma rede no norte da Inglaterra. Tudo o que ele devia fazer era concentrar-se no trabalho.

Mas isso havia se tornado impossível. De acordo com Alistair Taylor, Brian ficou "enlouquecido" no momento em que viu os Beatles. Não conseguia ficar longe deles. Na hora do almoço, em vez de ir se encontrar com o pai e o irmão em um restaurante como costumava fazer, Brian tirava a gravata e ia direto para o Cavern. Ficava em pé no fundo do porão, os olhos fixos, nitidamente hipnotizado com a apresentação dos rapazes. Tudo naquela atmosfera o atraía. Não era apenas uma oportunidade, a possibilidade de ganhar dinheiro com um fenômeno. Para um jovem que passara a vida lutando para encontrar seu lugar, atormentado pela insegurança e pela vergonha, aquilo era um xangrilá. Ali, ele podia ser o que quisesse, agir de acordo com os impulsos, de coração livre. Brian podia não ter a aparência daqueles garotos nem se vestir como eles, mas não era indiferente à turbulência, à tensão sexual, à desenvoltura reinante naquele cenário. Ali, ele não era um pária. Ali, ele era o grande Oz.

E é claro que desde o início Brian se sentira atraído pelo público rude – jovens grosseiros e agressivos de uma classe mais baixa, que representavam ameaça e perigo para ele. Durante toda a vida ele tinha visto tipos como esses nas docas, fantasiando a distância. Vestindo jaquetas de couro justas e baratas, de modos grosseiros, com péssimo nível de instrução, boca suja, completamente desrespeitosos, martelando os instrumentos – os Beatles conseguiram despertar nele algo diferente de tudo o que já havia experimentado. "John, em especial", diz Peter Brown, que conhecia os gostos de Brian e que também era *gay*. "John não era um rapaz bonito, tinha boa aparência e muita atitude, o que era excitante. A partir do momento em que Brian viu John, não houve mais volta." Bob Wooler jamais esqueceria o modo como Brian se apresentou para o grupo, "todo empinado como um pavão, mas nervoso como um pardal". Brian acabou convidando os Beatles para ir ao seu escritório na loja da NEMS de Whitechapel "para um papo". Vale lembrar que ele "nunca

soube o que foi que o fez dizer para aquele excêntrico grupo que [ele] achava que um outro encontro talvez fosse útil para eles". Porém, qualquer que fosse a sua intenção, os Beatles o levaram a sério.

◆◆◆

No dia 3 de dezembro de 1961, Brian caminhava impaciente pela NEMS. A loja, que fechava todas as tardes de quarta-feira para balanço, estava no escuro, com as janelas fechadas; caixas de discos abertas estavam espalhadas pelos corredores, e enquanto passava pelo meio delas, examinando o conteúdo aqui e ali, ele marcava apressadamente um formulário de pedido preso a uma prancheta de plástico.

O nervosismo fora aumentando com a aproximação da hora marcada, e em seguida ultrapassada. Seu rosto estava tenso, fechado num ricto nervoso. As faces estavam vermelhas; e os lábios, tão apertados que haviam praticamente desaparecido dentro da boca. Começava a parecer que os Beatles haviam dado o bolo.

Posteriormente, ele iria descobrir que os Beatles sempre chegavam atrasados – sempre. Raramente prestavam atenção à hora, mesmo quando se tratava de uma apresentação. Naquele dia, eles haviam parado para tomar uns goles de *brown mix* – mistura de cerveja suave, preta e branca – no Grapes, um pub que ficava na Mathew Street, em frente ao Cavern.

Bob Wooler percebeu a irritação de Brian assim que bateu no vidro para avisar que tinham chegado. Os Beatles haviam pedido a Wooler que fosse com eles para "dar uma opinião sobre Epstein", mas por que e com que objetivo ele não tinha a menor idéia. Não demorou muito para Wooler sentir um certo desconforto. John fez as apresentações e, ao chegar a vez de Wooler, disse: "Este é o meu pai". Normalmente loquaz, Wooler ficou mudo quando Brian lhe estendeu a mão. "Eu pensei: meu Deus, eu sou só dez anos mais velho do que ele!" Wooler sentiu vontade de desmentir a brincadeira de John, mas não foi preciso dar explicação alguma, pois Brian e os Beatles caíram na gargalhada. E Wooler, mostrando os dentes para John, riu mais alto do que todos.

Outro momento inusitado foi quando Brian percebeu que Paul não estava com eles. Ele disparou um olhar irado quando George começou a explicar que Paul tinha ficado em casa tomando banho, mas a raiva desapareceu assim que John começou a expressar o reconhecimento do grupo pelo modo como a NEMS estava vendendo seu disco. "My Bonnie" acabou quebrando o gelo, principalmente quando Brian começou a falar das vendas e de sua intenção de pedir mais cem cópias do compacto. "Parece que muitas pessoas querem o disco", ele disse, em tom de elogio.

Em geral, Brian mostrava-se um vendedor persuasivo e sabia fazer a abordagem perfeita para vender os instrumentos e os discos. Isto se devia em grande parte à sua experiência de ator: sua habilidade para falar de maneira eficiente, transmitindo credibilidade aos interlocutores. Os clientes sempre lhe davam muita atenção, e ele se sentia numa posição cômoda. Mas com os Beatles ele não estava tendo tanta segurança, e isso era visível. Brian ficou nervoso ao apresentar suas credenciais, faltou-lhe coordenação. Como lembra Pete Best, "ele parecia estar escolhendo as palavras cuidadosamente, como se estivesse se vendendo para nós", rodeando o assunto sem motivo aparente.

Finalmente, Brian foi direto ao assunto. "Então, digam", falou de modo casual, "vocês têm empresário?" A pergunta ficou no ar por alguns segundos, antes que alguém dissesse que, até aquele momento, não tinham. Brian balançou a cabeça. "Parece que, com tudo o que está acontecendo, alguém deveria estar cuidando de vocês." E parou por ali. Deixou que aquilo fosse absorvido, sem fazer qualquer proposta nem admitir seu interesse pela função. "Ele não se comprometeu", lembra Wooler, "mas deu a impressão – e todos nós chegamos a esta conclusão – de que estava com vontade." Nada mais foi discutido, mas Brian prometeu que faria contato com eles em breve e pegou o número do telefone de Pete Best.

A idéia de ter um empresário bem-relacionado fascinava os Beatles, que ficaram impressionados com o dinheiro e o poder de Epstein. "Claro que ele tinha muitas coisas a seu favor", lembrou Pete Best, citando os complementos irresistíveis: terno, sapatos brilhantes, relógio, pasta de couro, escritório, carro. Aquele sujeito tinha o que eles queriam – além da voz para mantê-los na linha. Essa voz, que pode parecer algo tão simples, era seu bem mais caro. Brian falava com um "sotaque da BBC", com um domínio da linguagem que os jovens do espectro social dos Beatles confundiam com educação de alto nível. John a descreveu em detalhes para Cynthia, que contou como "ficaram fascinados com o fato de um homem de negócios estar realmente interessado neles". John disse à namorada que "o homem da NEMS", como ele chamava Brian, tinha uma influência ilimitada. Acima de tudo, como observou Cynthia, para John "[Brian] tinha classe".

E, de fato, para aqueles garotos com perspectivas modestas, de uma cidade sem brilho do norte da Inglaterra, Brian Epstein tinha tudo. Ele era culto e viajado e, de aparência e paladar sofisticados, parecia mais cosmopolita do que todos os outros que já haviam se envolvido com os negócios dos Beatles. Essa imagem fez toda a diferença para Paul, que, de todos eles, era o mais pretensioso. Paul, diz Dot Rhone, "era mais ambicioso que John, e se deixou envolver completamente pela imagem de sucesso criada por Brian". Desde o início, em suas tentativas de aproximação, "Paul fazia de tudo para impressionar

Brian", diz Dot. "Com o tempo, ele esperava que aquilo lhe trouxesse uma vantagem sobre John."

Para decidir o que fazer, cada um dos rapazes recorreu ao conselho dos pais. Quase todos, como Mona Best, concluíram que "Brian Epstein poderia ser bom" para eles, embora Jim McCartney, apesar de impressionado com as credenciais de Brian, tivesse alertado Paul para tomar cuidado com "um judeu". Somente a tia Mimi se recusou a dar sua bênção ao negócio. Ela nada tinha contra Brian pessoalmente. Ele era encantador e de modos irrepreensíveis. Mas ela se preocupava com o bem-estar de John. Brian poderia ter uma estratégia interessante para os Beatles, mas Mimi estava convencida de que um homem rico como ele nada tinha a perder. "A novidade" acabaria se desgastando e ele "os deixaria em dois meses e depois iria atrás de outra coisa", imaginava ela. Porém, no dia 9 de outubro John havia feito 21 anos, e com isso estava legalmente liberado de sua tutela. Não que isso pudesse fazer qualquer diferença. John não permitiria que Mimi interferisse naquela oportunidade. Ele já estava decidido; sabia o que iria fazer. Assim como os outros. Esse era o momento que os Beatles estavam esperando – a possibilidade de ir além dos porões e das salas de espetáculos e virar o centro das atenções. E não pensaram duas vezes para embarcar nessa.

[II]

Para Brian Epstein, a oferta era um gigantesco ato de fé. Desde seu encontro na NEMS, ele andara fazendo perguntas a respeito dos Beatles e as respostas que obtivera não haviam sido exatamente promissoras. A primeira pessoa que procurou foi Bob Wooler, que se esquivou de respostas diretas quanto a se tratar de pessoas confiáveis. "Eles eram um dos grupos mais indisciplinados que eu já tinha visto", diz Wooler, "e eu duvidava de que Brian Epstein pudesse domá-los." Wooler não quis desancar os Beatles, mas também não botava a mão no fogo por eles; seu silêncio deve ter sido ensurdecedor.

Allan Williams, como era de esperar, também não se mostrou muito tranqüilizador. No que dizia respeito ao seu trabalho como empresário, considerava os Beatles livres, mas chamou-os de "ladrões" e de "bando de vagabundos" por terem lhe dado o calote, e disse muitos palavrões quando o tema tratado foi honestidade. "Eu não me envolveria com eles por nada neste mundo", ele preveniu a Brian.

Por nada neste mundo. Aquelas palavras soaram falsas aos ouvidos de Brian, que falou da proposta para Peter Brown, rapaz franco e ligeiramente arrogante, e que, como Brian, também podia ser egocêntrico e presunçoso. Ele sabia que Peter seria direto. O mais importante era que ele sabia lidar com Brian. Desde que haviam se encontrado pela primeira vez, na festa de aniversário de um amigo comum, "houve uma ligação imediata por causa

dos gostos parecidos". Os dois adoravam ir ao teatro, ouvir música clássica e jazz moderno, conversar longamente enquanto saboreavam uma boa refeição e negociar antiguidades. Ambos administravam lojas de discos (Brown era gerente da loja de departamentos Lewis´s). Tanto Brian como Peter tinham um gosto impecável para roupas. Os dois afetavam uma elegância e um estilo que os colocavam acima dos outros em seu círculo. Anos depois, Brown iria desfrutar da mesma compatibilidade com Andrew Lloyd Webber, que tinha uma semelhança espantosa com Brian. Fundamentalmente, porém, os dois eram solitários, desesperadamente solitários, o que contrariava sua natureza sociável.

Brown, em particular, era consumido pela solidão proveniente do fato de viver uma mentira. A princípio, depois de ter deixado a força aérea, ele encontrara um nicho razoavelmente convincente entre os novos amigos – quase todos judeus – heterossexuais de Liverpool. "Eu provavelmente parecia um heterossexual absolutamente normal – o que não era", diz ele, em retrospecto, "e nada fiz para desfazer essa impressão." Quando conheceu Brian Epstein, em 1960, Brown reconheceu alguém muito parecido com ele próprio: "um homem muito infeliz" que procurava disfarçar a depressão sob uma capa de "desenvoltura social".

Em Brown, Brian encontrara um amigo para compartilhar não apenas interesses vitais como também seu entusiasmo pela venda de discos. O trabalho de Peter na Lewis´s não havia passado despercebido. A loja de departamentos, que ficava exatamente em frente à loja da NEMS da Great Charlotte Street, era a maior concorrente da NEMS, em grande parte devido ao faro de Brown para descobrir sucessos em potencial. Como Brian sem dúvida sabia, seria melhor para os negócios se Peter trabalhasse para a NEMS, por isso ele fez uma oferta tentadora prometendo a Brown o cargo de gerente e o dobro do salário. Quando Brian acrescentou uma comissão ao salário, Peter Brown apresentou sua carta de demissão à Lewis´s. "O dinheiro foi o fator decisivo", ele diz, "mas houve outras considerações importantes. Senti que Brian e eu iríamos nos divertir muito."

Algumas semanas antes do Natal de 1961, Brian convidou Peter para jantar no Corn Market, um maravilhoso restaurante especializado em peixes perto do Pier Head. Os dois vinham trabalhando insanamente nos preparativos para as festas, por isso haviam desfrutado pouco tempo de lazer na companhia um do outro. Eles tomaram os aperitivos em silêncio. "Ele ficou em silêncio", Brown recorda. "Eu podia jurar que estava tramando algo importante." Finalmente, disse: "Sabe aquele grupo, os Beatles? Vou assinar um contrato e me tornar o empresário deles".

Brown ficou mudo, mas conseguiu fazer uma única pergunta: "Por quê?" Para fazer que Brown entendesse o motivo, eles pularam a sobremesa de modo a chegar a tempo de assistir à apresentação no Cavern. Peter nunca tinha estado lá, e ficou horrorizado. "Era

um local extremamente sujo", ele lembra, "um lugarzinho horrível. E eu não achava que os Beatles fossem nada especiais. Por mais animado que Brian estivesse, eu certamente não senti qualquer entusiasmo pelo que ele pretendia fazer."

Rex Makin chegou praticamente à mesma conclusão. Brian havia procurado o advogado em busca de aconselhamento. Sustentando que "descobrira uma mina de ouro nos Beatles", ele queria fazer um contrato "que fosse absolutamente inviolável". Mas um contrato comercial lhe parecia uma perda de tempo, e Makin, que era um homem orgulhoso e insolente, despachou Brian sem atendê-lo. "Arrume um contrato-padrão em qualquer papelaria. Traga-o, e eu dou uma olhada", sugeriu ele, imaginando que "Brian Epstein jamais voltaria a falar daquele absurdo". Na verdade, Brian, com toda a sua inexperiência, fez exatamente o que Makin recomendara: um contrato genérico, comprado em uma papelaria, tornou-se a base de sua futura parceria.

Peter Brown e, agora, Rex Makin – dois homens em cuja opinião Brian depositava sua confiança – haviam recebido sua idéia de empresariar os Beatles com reservas. Harry e Queenie também ficaram perplexos. "Harry se mostrou indignado, simplesmente furioso. Ele colocara tanta fé em Brian, e agora... *isso!* Mais um projeto sem pé nem cabeça. A questão era que a família iria ter prejuízo, assim como a NEMS." Foram inúteis as tentativas de Brian para acalmar seu pai. Empolgado, ele garantiu a Harry que "os Beatles seriam maiores do que Elvis Presley". Por seu lado, Queenie tampouco estava muito otimista, e se mostrava cética em relação ao "projeto" de Brian. Porém, encarava-o como mais uma das divagações de um grande gênio, uma de suas "coisas artísticas". Por isso, ela perguntou a Harry: "Qual é o mal?" Além do mais, ela sabia como Brian era teimoso. Ninguém conseguia dissuadi-lo quando ele estava determinado.

Felizmente, da parte dos Beatles não havia nenhum ceticismo. Eles sentiam que para dar o grande salto precisavam de alguém com dinheiro e poder que os ajudasse a alcançar o sucesso.

O encontro seguinte fechou o negócio. Com o aval do grupo, e provavelmente por insistência de Bob Wooler, John disse a Brian Epstein que os Beatles estavam prontos a aceitar sua oferta. Inúmeros relatos lembram John dizendo: "Ótimo, você é... topamos o negócio", ou falando: "Tudo bem, Brian, você é nosso empresário". Embora os relatos possam ter alguma variação, nada se perdeu na versão final. Quando 1961 se aproximava do fim, os Beatles, já tendo alcançado enorme popularidade, com Brian Epstein ao seu lado, estavam prontos para ocupar todos os cantos.

◆◆◆

Stuart não deveria voltar de Hamburgo antes do verão; ele havia falado em passar o inverno na Alemanha, garantindo à família que a escola de artes – neste caso, uma escola de artes alemã – era a coisa mais importante em sua agenda de vida. Porém, com a aproximação das festas, a saudade de casa embotou sua criatividade e o forçou a uma interrupção nos estudos que só uma visita a Liverpool poderia curar. Era preciso também levar em consideração seus sentimentos por Astrid. Ela estava ansiosa com a perspectiva de se casarem e cada vez mais impaciente para conhecer a família de Stuart. Uma viagem para passar as festas em casa serviria a ambos os objetivos.

Talvez ninguém mais alimentasse tantas expectativas em relação a isso quanto John e George. Os dois beatles continuavam a se corresponder com Stuart e haviam notado uma alteração emocional desconcertante nas últimas cartas dele. O tom não era o que os amigos haviam se acostumado a ouvir quando saíam juntos em Hamburgo. Eram dez a quinze páginas escritas a mão, com temas desconexos, confusos, apressados, indicadores de uma hipersensibilidade, pelos quais vagava de maneira incoerente. Ray Coleman, jornalista especializado em música que teve acesso restrito a essas cartas, admitiu que havia ali "uma inquietude em relação à vida", mas a agitação que se via nas entrelinhas revelava uma profunda perda da razão. Inúmeros alertas foram disparados em Liverpool, não apenas entre os colegas do conjunto, que conheciam Stuart muito bem. As cartas que ele mandava para casa eram "claramente aflitas, estranhas e perturbadas", lembrou sua irmã Pauline. "A essa altura, [minha mãe] decidiu que aquilo tinha a ver com drogas, estilo de vida, com o fato de ficar acordado à noite pintando." Por isso, e por ele estar no exterior, Millie se opunha firmemente ao noivado de seu filho com Astrid, e tudo de que ela pudesse lançar mão para reforçar sua influência negativa sobre o namoro deles servia como munição extra.

A chegada de Stuart e Astrid, porém, pegou a todos de surpresa. Após a volta do casal a Liverpool, não demorou muito para que a atitude da família começasse a mudar completamente. A maior responsável por essa mudança foi Astrid Kirchherr, que surpreendeu a todos remodelando sua imagem pretensamente artística. Apesar de ter vindo precedida pela fama de boêmia, ninguém esperava ver uma jovem tão naturalmente bela e elegante. Não existiam mais as blusas pretas de gola rolê, as calças justas de couro e os chinelos pontudos que identificavam o "uniforme" dos *exis*. Em seu lugar entraram as túnicas de caxemira com gola redonda sobre uma saia bem cortada, meias opacas e sapatos de couro italianos que lhe conferiam uma certa nobreza. "Ficamos admirados com ela", lembrou Pauline Sutcliffe. "Ela era diferente de tudo – absolutamente tudo – o que já tínhamos visto." Astrid chegou à casa dos Sutcliffes em Aigburth carregando apenas uma orquídea na mão, que ela entregou com um gesto solene à emudecida Millie. "Você

não tem idéia do impacto que isso causou em minha mãe", disse Pauline. "Não era todos os dias que víamos orquídeas em Liverpool." E o pai de Stuart "ficou completamente enamorado por ela".

Em Liverpool, as pessoas se viravam para olhar para Astrid da mesma forma que faziam em Hamburgo, e por algum tempo sua aparência atraiu todos os olhares que antes eram lançados a Stuart. Mas não demorou muito para que ele também chamasse a atenção, embora não por razões tão animadoras. "Stuart estava absolutamente péssimo", lembra Bill Harry. "Dava até medo ver no que ele havia se transformado. Estava pálido e fraco, reclamando de dores de cabeça, dores de cabeça horrorosas que o deixavam totalmente prostrado."

A família Sutcliffe sabia das dores de cabeça. Nas cartas que enviara de Hamburgo, Stuart havia dito que estava sofrendo de enxaquecas e lampejos de dor lancinantes. Surgiam inesperadamente e podiam desaparecer num instante ou permanecer durante horas. Abalada, sua mãe exigiu que consultasse um médico, mas foi informada de que "não havia evidências comprobatórias de que houvesse algo de errado com ele".* Apesar da péssima aparência, agora Stuart só queria falar de sua arte, que retomara com novo fervor. Ele havia conseguido uma bolsa do governo alemão, muito melhor do que os míseros trocados que recebia da Inglaterra, e estava exultante com o desenvolvimento do seu trabalho com seu mentor Eduardo Paolozzi, abstracionista escocês que tinha uma cadeira na Meisterschule. Na verdade, Paolozzi havia ridicularizado o empenho de Stuart e lhe dera um ultimato: música ou arte, "mas não as duas coisas". E foi Paolozzi quem reavivou a paixão mais duradoura de Stuart, que ele abandonara ao se dedicar aos Beatles.** A Alemanha havia sido boa para Stuart sob vários aspectos, e agora, com Astrid para cuidar dele, ele não só estava pintando novamente como também escrevendo histórias e poemas.

Os Beatles ficaram realmente contentes em ver Stuart. Não havia ressentimentos pelo fato de ele ter deixado o grupo – apenas alívio, de ambas as partes –, e até Paul parecia ter esquecido as desavenças do passado durante seu encontro no Ye Cracke. Pela conversa, era evidente que Stuart estava muito tranqüilo com a nova vida na Alemanha. A música era agora coisa do passado (embora ele ainda viesse a tocar com alguns grupos locais algum tempo depois). Os Beatles eram seus amigos, e ele continuava seu fã ardoro-

---

* Rod Murray, seu colega de quarto no Liverpool College of Art, lembrou as fortes dores de cabeça que acometiam Stuart quando era estudante. "Stuart caía de vez em quando. Nós achávamos que ele só tinha uma péssima noção de equilíbrio."

** É interessante observar que Paolozzi tentou transformar Stuart em escultor, e juntos executaram vários projetos de soldagem.

so. Porém, como amigos, haviam revelado aspectos que demonstravam desentendimentos profundos. Ele alertou sua irmã para que tivesse o "bom senso de ficar afastada dos Beatles porque eram má companhia, sem nenhuma fibra moral".

[III]

Desde o início, o pretenso figurinista e estilista havia decidido remodelar os Beatles, empenhando-se em apresentá-los adequadamente e "produzi-los" para platéias mais exigentes. Couro e *jeans* eram ótimos para o Cavern, argumentou Brian, mas os guardiães do mundo do entretenimento que esperavam conquistar jamais olhariam duas vezes para eles.

Ele estava completamente enganado, é claro, e completamente certo. Para Brian, Elvis tinha chegado ao auge, mas não como o *velho* Elvis, com o cabelo cheio de brilhantina, os quadris rebolantes e os grunhidos. Não, desde que Elvis fora dispensado do exército tinha virado uma página. O *novo* Elvis, com seus ares mais moderados de civil, lembrava Cliff Richard, justamente ele, e tinha se atirado de tal forma ao *mainstream* que pelos dez anos seguintes iria consumir-se como um espetáculo de Las Vegas.

Para Brian, isso é que era ótimo. O que ele sabia a respeito de Eddie Cochran, Chuck Berry ou Jerry Lee Lewis? Podia ter vendido seus discos na NEMS, mas não os considerava celebridades. As verdadeiras estrelas, para Brian, não eram roqueiros, mas astros da música pop: Ricky Nelson, Connie Francis, Pat Boone, Bobby Darin, Neil Sedaka, cantores que entendiam as convenções da indústria do entretenimento e estavam dispostos a adaptar suas imagens – e sua música. Eles conquistavam a longevidade.

Durante quase um mês, Brian assistiu às apresentações dos Beatles sentindo uma decepção crescente. Ele observara seu comportamento negligente no palco, e não só o fato de fumarem e beberem, o que já era muito ruim, mas também a forma como iam apresentando as canções. Freqüentemente, interrompiam as músicas e começavam outra coisa. Não havia nexo algum no que tocavam e, por isso, nenhum ritmo lógico. Por ter freqüentado aulas de teatro, Brian apreciava a beleza da construção de um número, o controle sobre os altos e baixos do repertório, estimulando o público até chegar ao clímax. No caso dos Beatles, isso significava ir de "Hippy Hippy Shake" para "What'd I Say" e, depois, "Twist and Shout", que sempre punha a casa abaixo. Mas era muito comum eles se perderem no meio do caminho e acabarem estragando tudo. Não se tratava apenas de amadorismo, ele afirmou, mas de uma postura autodestrutiva.

Essa era uma opinião corajosa para um empresário novo, sem ponto algum na coluna dos acertos, e mais corajosa ainda porque, pelas reações a que os Beatles assistiam, o que estavam fazendo parecia funcionar no palco. Eles eram adorados pelos jovens, não importava

o que fizessem. Além disso, o verdadeiro rock'n'roll não era organizado, não era certinho. Talvez Brian não gostasse disso.

Numa situação assim, John teria dito a quem o criticava que desse o fora, especialmente alguém que fosse tão obviamente "um *deles*". Mas a admiração clara e a fala direta de Brian davam-lhe permissão para argumentar, e quando ele falava daquele jeito os Beatles ouviam. Ele insistia em algumas regras básicas. A partir dali, era proibido comer no palco; e também fumar e bater um no outro, falar palavrões, conversar com as garotas, aceitar pedidos de músicas e dormir diante da platéia. Os atrasos não seriam mais tolerados. Brian esperava que todos aparecessem na hora e prontos para tocar, e prometeu imprimir uma lista semanal com as apresentações, incluindo os endereços e o valor dos pagamentos, e entregar com antecedência uma cópia dela a cada um dos Beatles. Para garantir que não houvesse falhas, ele fez um acerto com Neil Aspinall, colega de Pete que fazia as vezes de motorista e cuidava do equipamento do grupo. Além do que já ficara acertado, os Beatles deveriam anunciar a relação de músicas antecipadamente e – isto provocou uma discussão acalorada – agradecer depois de cada número. Não apenas inclinando a cabeça, mas fazendo um agradecimento coreografado e, obedecendo a uma contagem silenciosa, sincronizado.

"Brian acreditava que seria muito bom para nós", Paul explicou, "e eu também acreditava muito nisso." O agradecimento fazia sentido, pensava ele, porque mostrava certa educação da parte dos Beatles. Diferenciava-os dos outros grupos. Mais tarde, Paul convenceria os outros de que deveriam usar ternos – e cortejar a imprensa. "Paul era o Senhor Show Business", diz Bill Harry. "Tudo o que ele fazia visava a promover o grupo." John, por outro lado, encarava cada concessão, cada aceno para a conformidade, com aberta hostilidade. Ele detestava a promoção pessoal, por mais vantajosa que pudesse parecer, e não tinha papas na língua. Quando se sentia ameaçado por Paul, reagia violentamente – não necessariamente contra o objeto de sua raiva, e sem medir as conseqüências – até passar a fúria.

Essa era a natureza confusa do grupo, que colocava Paul e John em oposição constante, oposição terrível que cresceria em intensidade ao longo dos anos. A transitoriedade foi a harmonia perfeita que marcou o relacionamento deles como compositores. Em seu lugar havia uma característica tão contraditória, um conflito tão profundo, que o atrito produzido acabou criando uma armadura. Os dois agiam com agressividade para impor a visão que tinham dos Beatles. Sempre houve a necessidade de Paul de aparar as arestas e a de John de aprofundá-las. De alguma forma, eles conseguiram encontrar um meio-campo fértil. Mas a constante necessidade de transigir era em última análise debilitante, e o equilíbrio entre os dois lados não poderia se sustentar para sempre.

◆◆◆

The Beatles

Os dois últimos meses de 1961 exigiram muita dedicação dos Beatles. Foram contratados para tocar seis dias por semana, com duas – às vezes três – apresentações por dia. Tocaram em clubes, salões de baile, instituições de caridade, casas noturnas, como artistas convidados; continuaram aparecendo nas sessões malremuneradas da hora do almoço no Cavern; eles ainda passavam muito tempo no Casbah, que continuava a atrair uma pequena multidão para o porão de Pete. Inquietos e ansiosos para ir além de Liverpool, esperando atrair a atenção do primeiro time, eles aceitaram fazer uma apresentação no Sul, contratada pelo astuto e enérgico promotor de eventos Sam Leach. A cidadezinha de Aldershot era uma base militar a cerca de 50 quilômetros de Londres, com "um velho salão de baile capaz de acomodar aproximadamente trezentas pessoas". No entanto, quando eles chegaram, não encontraram um único agente londrino no local, e também não havia muita gente; apenas uma dezena de curiosos. Os Beatles fizeram a sua apresentação e acabaram a noite dançando um com o outro e jogando pingue-pongue.

No caminho de volta para Liverpool, cansados e deprimidos, os Beatles tiraram Leach da cabeça e entoaram o refrão que sempre os havia acompanhado nos momentos de tristeza em Hamburgo. Imitando o sotaque de um apresentador americano, John perguntava:

– *Where are we going, boys?*

– *To the top, Johnny! To the top!* – eles respondiam em uníssono.

– *And where is the top?* – ele insistia.

– *The toppermost of the poppermost!**

The toppermost of the poppermost. O topo máximo do máximo topo. Convencidos de que estavam no caminho certo, os Beatles só viam um obstáculo a ser superado entre eles e o verdadeiro estrelato: um contrato para gravar um disco com uma grande gravadora. Essa seria sua passagem para fora da província, e isso estava tão próximo, eles acreditavam, que quase podiam senti-lo.

---

* *Em tradução livre: "– Pra onde é que nós vamos, pessoal? / – Pro topo, Johnny! Pro topo! / – E onde é que fica o topo? / – No topo máximo do máximo topo!" [*Topper *designa, de fato, uma coisa formidável.* Toppermost, *por extensão, indica uma coisa mais formidável ainda. A frase, no entanto, não passa de um jogo de palavras.] (N. do T.)*

Capítulo 16 | O caminho de Londres

[I]

Para um homem que prezava as grandes gravações clássicas e comercializava os sucessos do momento, parece estranho que Brian Epstein jamais tivesse entrado numa gravadora. Antes, nunca surgira um motivo – nem, no caso, um convite – para um representante da NEMS ir à fonte. Para as gravadoras, a NEMS era simplesmente mais um de seus numerosos clientes, e, embora fosse um cliente importante – a "Estrela do Norte", por assim dizer, da galáxia dos mercados varejistas interioranos –, todos os negócios com as lojas de discos eram feitos por meio de distribuidores sediados em Manchester. A freqüência aos escritórios de Londres – as sedes das gravadoras – estava reservada ao "talento", palavra usada para designar não apenas cantores e músicos, mas também diretores artísticos, produtores, publicitários e marqueteiros.

Tony Barrow tinha pouco mais de 20 anos quando Brian Epstein entrou no seu escritório. Formado pela Merchant Taylor's School de Crosby, nos arredores de Liverpool, ele entrou no negócio de discos em 1957, na idade implausível de 17 anos, escrevendo uma coluna publicada semanalmente no jornal *Echo*. Naqueles tempos, a música pop era um completo mistério para os redatores de jornais; a língua e o jargão dessa área do conhecimento não eram sérios o bastante para o estilo sisudo do jornalismo. Barrow, porém, não só falava essa língua como sabia escrever matérias muito interessantes. No entanto, embora reservasse um espaço razoável para um "colegial", o *Echo* se recusava a admitir que o nome dele aparecesse em letra de fôrma, insistindo em publicar sua coluna sob o pseudônimo de "Disker".

Numa daquelas extraordinárias ironias que só fazem alimentar a lenda, Disker tornou-se o oráculo de Brian Epstein. Todas as semanas, antes de fazer os pedidos de discos da NEMS, ele consultava a coluna para obter dicas sobre futuros lançamentos e, graças à generosidade das sugestões de Disker, conseguia ficar a par de muitos sucessos que de outro modo lhe passariam despercebidos. Disker era o intermediário confiável que o punha em

contato com as novidades fonográficas, e em um dia de dezembro de 1961, em Liverpool, Brian lhe contou a sua nova e emocionante aventura. "Estou empresariando um conjunto fabuloso chamado The Beatles", disse Brian. "Você pode escrever sobre eles no *Echo*?"

Nessa época, Barrow mudara-se para Londres, onde trabalhava para a Decca, redigindo o texto de contracapa dos discos lançados pela gravadora. "Eu ainda estava escrevendo a coluna de Disker", lembra ele, "e fiquei chateado com a idéia errada que Brian fazia de mim. 'Você não lê a minha coluna?', respondi a ele com um pouco de aspereza. 'Eu não escrevo sobre bandas locais.'" Com desdém, Tony disse a Brian para procurar outro colunista, um autor de artigos de fundo medíocres – ou "diarista", como se dizia na época –, que por coincidência também se chamava George Harrison –, mas duvidando que dali pudesse sair alguma coisa. Em seguida, encerrou a conversa alimentando expectativas: "Mas continue a divulgar os rapazes, porque no momento em que eles lançarem um disco eu certamente direi alguma coisa sobre ele".

Uma semana depois, Brian dirigiu-se a Londres para estabelecer contato com a única pessoa da Decca que conhecia. Tinha ido ali sem prévio aviso, disse ele, para ajudar Tony Barrow a mergulhar ainda mais fundo no negócio dos discos.

A Decca Records, localizada numa suntuosa mansão de pedras próxima ao Albert Embankment, do outro lado da Tate Gallery, ostentava a imagem imponente de uma multinacional. Porém, se Brian imaginava tratar dos seus negócios sentado a mesas luzidias, sob candelabros cintilantes, estava redondamente enganado. Barrow ocupava um deprimente anexo, situado num corredor secundário que dava para o pátio de um posto de bombeiros. O escritório era um cubículo miserável, com as paredes revestidas de alguns pôsteres, uma escrivaninha dupla que ele dividia com um datilógrafo indiano e uma janela minúscula através da qual se podiam divisar os azafamados bombeiros munidos de mangueiras. Não foi fácil para Brian encontrar um lugar para se sentar no meio daquela desordem. Por toda parte havia caixas cercadas de pilhas maciças de capas de discos abertas, não-laminadas, chamadas *flats* – a maioria delas constituída por sobras de *South Pacific*, que durante anos fora o maior sucesso da Decca, e pelo último lançamento de Elvis Presley, cujas vendas estavam em queda livre.

Brian começou a "vender" os Beatles, garantindo que o carisma deles era maior que o de Elvis. Dizer uma hipérbole como essa ainda era uma novidade no mundo dos discos, mas mesmo assim Barrow não podia ter ficado menos interessado. Porém o que mais o encantou foi o próprio Brian, a quem considerou como uma pessoa que causava "boa impressão imediata" e que era muito diferente do "vendedor típico da época". Foi muito agradável atender o homem "carismático" que se sentou do outro lado da sua escrivaninha durante alguns minutos.

Brian abriu sua pasta e mostrou um acetato da banda. "Coloquei-o no toca-discos", recorda Barrow, "e pude ouvir a excitante atmosfera do Cavern: gritos, gente cantando junto e um interminável *bunk-bunk-bunk* ao fundo, de permeio com notas desgarradas em falsete." As vozes, para não falar das letras das músicas, eram impossíveis de decifrar.

Brian desculpou-se pela horrível qualidade do acetato. "Tirei-o da trilha sonora de um documentário da TV Grenada sobre o Cavern", explicou ele com certa malícia. (Só em 1966, quando Paul McCartney pediu a Barrow para apontar um microfone de gravador barato para os alto-falantes no Candlestick Park, durante o último concerto dos Beatles, é que Brian admitiu ter usado a mesma técnica para produzir o acetato.) Não que esse som melhorado fosse fazer alguma diferença. Se Brian tivesse levado algo especial, Barrow o teria conduzido ao departamento de A&R (Artistas e Repertório), mas tudo indica que mesmo assim os Beatles não teriam grande coisa para mostrar a seu favor.

Enquanto fechava a pasta para se retirar, Brian disse: "Bom, vou tentar conseguir uma audição com a Decca". Barrow perguntou quem lhe estava servindo de intermediário e Epstein mencionou a Selecta, a distribuidora local da Decca no noroeste da Inglaterra. Barrow esperou Brian sair, telefonou para Sidney Beecher-Stevens, que administrava o departamento de vendas, e descreveu a sua reunião com o dono da loja de discos. "Epstein... Epstein...?" Beecher-Stevens fez um esforço de memória para estabelecer uma conexão. "Desculpe, mas nunca ouvi falar nele. Deve ser uma lojinha qualquer." Quando explicou que era a NEMS, Barrow pôde ouvir um palavrão do outro lado da linha. "Porra, mas eles são os nossos maiores clientes! Mas *claro*, essa banda *tem* de ser ouvida por vocês."

Dali a uma semana, poucos dias antes do Natal, Mike Smith, um dos jovens "luminares" da Decca, dirigiu-se a Liverpool para assistir a uma apresentação dos Beatles no Cavern. À primeira vista, Brian não foi muito com a cara de Smith, que não era exatamente o tipo de vendedor que ele esperava. Londrino alto e magro, os cabelos pretos penteados para trás, Mike era extrovertido, educado e sem ares de superioridade. Além disso, Brian pôde observar que Mike "gostara dos rapazes". Não tentou mostrar-se indiferente à apresentação da banda; seu rosto brilhava de excitação. Tudo dera certo.

Após a trepidante sessão do meio-dia, Mike atravessou a Mathew Street e dirigiu-se ao Grapes, onde ele e os Beatles tomaram uns drinques e combinaram reencontrar-se para a apresentação da noite. Em seguida, Brian e Alistair Taylor levaram-no para almoçar no Peacock's, com a finalidade de avaliar a extensão do seu interesse. "Tudo bem", disse Smith de supetão, "vamos levá-los para um teste no estúdio. Veremos o que são capazes de fazer."

Era tudo o que Brian queria ouvir. Alistair Taylor nunca se esqueceria do rubor que assomou ao rosto de seu chefe. "Ele não conseguia conter a exaltação – apesar de todo o seu

ar fingido de frieza. Levamos Mike ao Adelphi Hotel e depois voltamos para o Peacock's, onde comemoramos com muito gim-tônica. Brian estava com um humor esplêndido. Era a oportunidade que ele almejava."

◆◆◆

Se Brian precisava de alguma justificativa, não era tanto por ter assumido os Beatles quanto pela data implausível para a qual o teste na Decca fora marcado – 1º de janeiro de 1962, dia impróprio até para cantar no chuveiro. Como resultado, as festas da passagem do ano estavam fora de questão; tanto John quanto Paul haviam planejado comemorar com suas garotas, Cynthia e Dot, com quem as coisas estavam se tornando cada vez mais sérias, mas a entrevista exigia que eles fossem para Londres nessa noite, viagem longa e cansativa que por si só não prenunciava um resultado feliz. Dot Rhone lembra-se do "mau humor" dos rapazes em razão do que em outras condições teria sido uma ocasião extremamente auspiciosa para os Beatles. Eles comemoraram o Ano-Novo tomando uns drinques no começo da tarde e antes do anoitecer estavam a caminho de Londres.

Já começara a nevar antes mesmo de partirem de Liverpool. Neil Aspinall dirigia o velho furgão sob o frio e a ventania do inverno, numa viagem que seria insegura até em circunstâncias ideais, com os quatro amontoados na parte de trás no meio da pilha de equipamentos. As estradas, cobertas de pó recente, serpenteavam em direção ao sul. Arrastando-se e balançando ao longo do que era então a rodovia principal – a enfadonha A5 –, rodaram longos trechos atrás de caminhões que mais pareciam elefantes subindo as encostas de Cartago. Em Birmingham, onde a estrada ziguezagueava através de glebas isoladas, viraram para leste, seguindo por estradas solitárias cheias de sulcos e, nessa época do ano, quase intransitáveis – nem sequer eram largas o suficiente para permitir mão dupla –, e depois foram descendo pelos subúrbios de Londres.

A viagem durou nove horas. Os Beatles estavam frios e amuados quando chegaram ao hotel na Russell Square, e, quando alguém sugeriu que subissem para descansar um pouco, nenhum deles se atreveu a protestar. Era tarde quando foram dormir – e "muito tarde", na manhã seguinte, quando chegaram aos estúdios da Decca, no norte de Londres. Brian, que fora de trem por iniciativa própria, os aguardava andando de lá para cá no corredor, furioso com tudo e com todos. "Ele espumava de raiva", lembra Pete Best. "Nunca o tinha visto tão irritado." John, como para desafiá-lo, disse-lhe que fosse "se danar". Ainda por cima, Mike Smith ficara até tarde numa festa, e chegou com uma hora de atraso, o que deixou Epstein ainda mais irado.

Todos estavam irritados. Os rapazes, nervosos, não se sentiam ainda bem despertos. Para piorar as coisas, os estúdios eram "uma geladeira"; não haviam sido usados entre o Na-

tal e o Ano-Novo. Os Beatles, "constrangidos", foram deixados a sós, aguardando o pessoal técnico dentro da cabine de controle.

Conta-se que Brian Epstein foi grandemente responsável pela seleção das músicas executadas na audição. "[Ele] acreditava que o melhor jeito de impressionar Mike Smith não era com as músicas originais de John e Paul", conclui Philip Norman em *Shout*, "mas com os arranjos imaginativos e por vezes excêntricos deles para as músicas de outros." Numa recordação imprecisa, o próprio John acusou Brian de ter selecionado "todas aquelas coisas esquisitas", que podiam ser "boas para o pessoal do Cavern [...] mas não significam nada quando a gente as executa no frio de um estúdio, para pessoas que nem conhecem o grupo". Até certo ponto isso é verdade. Os arranjos sem dúvida agradavam a Brian, que os achava ótimos para animar uma platéia; no entanto, apesar de ele ter dado a sua opinião, a decisão sobre o que tocar foi deixada inteiramente nas mãos dos Beatles.

De fato, eles haviam recebido um conselho de Mike Smith, que incentivara a banda a "executar todo o espectro de músicas" que ele ouvira no Cavern. "Não achávamos grande coisa o material que íamos tocar", afirma Pete. E, embora mais tarde Paul tenha descartado o que tocaram naquele teste como um "repertório meio bobo", as músicas que eles escolheram eram significativas, sobretudo porque evidenciavam a versatilidade da banda e constituíam uma amostra precisa do seu material.

O lado B dessa história é que o repertório carecia mesmo de consistência. As quinze músicas variavam de um gênero a outro – eles agiram como um menestrel desejoso de agradar a todos numa multidão. "Till There Was You", "The Sheik of Araby", "September in the Rain" e "Bésame Mucho" – essa era a parte dos temas surrados, melodramáticos, que os jovens conjuntos britânicos continuavam a tocar em suas apresentações como concessões aos adversários do rock'n'roll. Outras oito músicas recobriam uma série de discos populares que eles vinham apresentando havia anos – "Crying, Waiting, Hoping", "Memphis", "Money", "Searchin'", "Sure to Fall", "Three Cool Cats", "To Know Her Is to Love Her" e "Take Good Care of My Baby", sendo que esta última constituía o sucesso número 1 de Bobby Vee nas paradas, e foi incluída no teste na última hora, por insistência de George. Finalmente, havia três composições de Lennon-McCartney: "Hello Little Girl", uma das primeiras músicas da dupla, "Like Dreamers Do" (que, por sinal, chegaria às paradas em 1964 num disco dos Applejacks produzido por Mike Smith) e "Love of the Loved", o futuro sucesso de Cilla Black.

Mas as músicas pouco importavam; as interpretações dos Beatles eram monótonas dentro do estúdio. Não havia nada do brilho e da exuberante personalidade que viriam a caracterizar todas as gravações futuras dos Beatles. Na verdade, os vocais sublimes, tão familiares a gerações de fãs, soavam indecisos em alguns momentos e forçados demais em

outros. Paul certamente estava pouco à vontade nesse jogo; ele procurava emitir notas que estivessem ao seu alcance e era possivel sentir certa palpitação na sua voz nervosa. John perdeu momentaneamente o seu estilo no meio de "Memphis". E a bateria de Pete causou a mesma impressão em cada uma das músicas, quer fosse uma balada ou um rock autêntico.

John sabia muito bem que a apresentação estivera abaixo do padrão da banda. Embora segurasse a língua nessa época, mais tarde ele confidenciou a um amigo que o estilo dos Beatles fora estragado por tocarem muitas músicas "bonitinhas". "Devíamos ter tocado como uns loucos e mostrado que ficávamos assim quando estávamos excitados."

Mesmo assim, o otimismo era grande. O grupo achava que seu trabalho tinha sido "produtivo". E, pelo que eles viam, Mike Smith estava satisfeito, pois lhes fez um aceno de "positivo" da cabina de controle e depois os cumprimentou com efusão. "Eu darei a resposta daqui a duas semanas."

"Vocês vão gravar!" As três palavras mágicas ficaram no ar para todos saborearem. Os Beatles saíram do estúdio flutuando sobre uma almofada de puro júbilo. Num almoço comemorativo patrocinado pelo seu novo e extático empresário, os liverpoolianos brindaram em grande estilo ao Ano-Novo e a todas as suas promessas. Brian surpreendeu-os pedindo uma garrafa de vinho, coisa que, na maior parte da sua família, era reservada aos funerais. Depois do tintim, eles exultaram ante a perspectiva de um futuro brilhante. "Ótima maneira de começar 1962", alguém observou a certa altura, "desde o dia 1º. Agora a coisa vai!"

[II]

Pouco depois de regressarem de Londres, receberam boas – e más – notícias.

Em 4 de janeiro, o *Mersey Beat* anunciou os resultados da sua primeira pesquisa de popularidade, e, o que não era nenhuma surpresa, os Beatles estavam no topo da lista. "Não havia dúvida, eles eram o melhor grupo de Liverpool", diz o redator do jornal – e velho amigo da banda – Bill Harry. Porém, o concurso não tivera tanta lisura quanto se esperava. Na realidade, os mais votados foram Rory Storm e os Hurricanes, mas, quer por senso de justiça, quer por lealdade ou por opinião pessoal, Harry falsificou os resultados finais quando, durante o cômputo dos votos, suspeitou de que Rory tinha preenchido centenas de cédulas com o nome de seu próprio conjunto. Mal sabia ele que os Beatles haviam feito o mesmo. Em todo caso, era oficial: a supremacia dos Beatles foi anunciada em negrito apenas alguns centímetros abaixo do inócuo cabeçalho do *Mersey Beat*. E no dia seguinte ela foi estampada com carimbo de borracha pelo lançamento de "My Bonnie", de maneira mais enfática, pela gravadora inglesa Polydor.

Brian passara quase duas semanas tentando forçar o lançamento no momento mais oportuno. Alistair Taylor ouvira falar por acaso do esforço que ele estava fazendo para isso, numa das quatro ou cinco vezes diárias em que passava pelo escritório, e escutara Brian defendendo com veemência a causa dos Beatles. "Ele telefonava a cada momento para a Polydor, insistindo: 'Alguma coisa está acontecendo aqui! [A NEMS tem] de importar isso da gravadora alemã, isso é ridículo. Vocês precisam dar uma ouvida no disco'." A princípio eles se limitavam a dizer que a coisa era complicada, mas acabaram cedendo depois de tanta persistência de Brian.

Em 5 de janeiro o disco saiu, e então os Beatles passaram a ser – oficialmente – astros com disco gravado. Brian se pôs a distribuir cópias de "My Bonnie" – agora corretamente rotulada "'Tony Sheridan *&* *The Beatles*" – por todas as gravadoras de Londres, solicitando testes para o conjunto. Enquanto isso, seu minúsculo escritório em Whitechapel, outrora dedicado inteiramente à atualização do estoque da NEMS, fora convertido na Central Beatles, pois seu próprio papel se tornara agora o de assessor de imprensa em tempo integral. "No começo foi difícil para Brian conciliar suas crescentes responsabilidades", diz Peter Brown, que muitas vezes se desdobrou em consideração ao amigo. Naquele momento, Brian estava mais interessado em empresariar artistas do que no comércio varejista. Como os Beatles requeriam mais atenção, ele começou a delegar os assuntos empresariais da NEMS a assistentes e outros auxiliares – ou simplesmente a ignorá-los, e o efeito disso não passou despercebido aos olhos do exigente Harry Epstein. "Haja o que houver", pediu ele a Alistair Taylor, "não conte nada a papai. Se ele ficar sabendo, invente uma história qualquer."

As instruções que Brian dera aos Beatles – chegar pontualmente aos espetáculos, não fumar nem dizer palavrões no palco, realizar rigorosamente o roteiro programado e fazer reverências para o público – estavam exercendo efeito sobre a imagem do conjunto. Podia-se notar isso até no Cavern, onde eles tocavam para um público descontraído. Eles estavam progredindo, mas ainda tinham um longo caminho pela frente. As apresentações do meio-dia continuavam muito desorganizadas. O guitarrista Colin Manley, comprometido à época com o seu emprego, costumava demorar-se ao almoço antes de voltar para o trabalho e se lembra enlevado da "anarquia" reinante em todos os *shows*. "Nove em cada dez vezes, quando eles iniciavam o espetáculo, George ainda nem havia chegado. Ele fora dormir tarde na noite anterior, ou era o seu ônibus que se atrasava. Às vezes, eu tinha de ir para o palco e tocar algumas músicas enquanto ele não aparecia. E, se uma corda da guitarra de Lennon arrebentava, Paul tinha de tocar uma música enquanto ele a trocava por outra nova, fazendo *dwoiiiiiinnng dwoiiiiinnng* [afinando o instrumento] nas pausas vocais. Nada do que eles faziam era requintado."

E a mudança de atitude era um osso duro de roer. No palco, os Beatles continuavam a atender aos pedidos gritados pelo público, acolhendo-os com alguma observação irreverente destinada a provocar risos. Às vezes, porém, a situação ficava fora de controle. John, mais do que ninguém, tinha problemas para saber quando estabelecer os limites, geralmente dizendo o contrário do que pretendia. Quando estava de mau humor – ou embriagado –, podia assustar o público com palavras sarcásticas que ofendiam os fãs. "Calem a boca, seus putos!" Não era raro ele desfiar um rosário de obscenidades para um espectador ou gritar com um convidado instalado nos bastidores do Cavern e depois dedicar uma música à sua vítima.

Brian era suficientemente esperto para compreender que John não podia ser domado. Por isso, ele evitava impor ultimatos suscetíveis de provocar uma confrontação. Mas tentava contornar as situações antes que elas explodissem. Uma coisa particularmente problemática era o itinerário dos objetos pessoais de John que se espalhavam pela cidade – cartas, artigos, poemas, agendas, desenhos e quadros. Ele podia ser irreverente no palco, mas muitos desses artigos não eram próprios para o consumo público. O item mais incriminador era um pacote de "fotos bárbaras" tiradas em Hamburgo que ele dera a Bill Harry para que as usasse nas edições futuras do *Mersey Beat*. Nenhuma delas era escandalosa, mas apenas de mau gosto: fotos de Paul no banheiro, John com um assento de vaso sanitário ao redor do pescoço. Não muito tempo depois de Brian se envolver com o grupo, lembra Bill Harry, "John correu ao escritório e disse: 'Brian está insistindo para que eu pegue as coisas de volta – as fotos, o que estiver com você. Tenho de levar tudo comigo agora mesmo'. Não era apenas para preservar a imagem dos Beatles; ele estava se livrando de provas também".

Outro problema continuava sendo o das namoradas. Brian considerava antiprofissional que Cynthia Powell e Dot Rhone aparecessem em todas as apresentações e ficava chocado, para não dizer irritado, todas as vezes – e isso era invariável – que elas se levantavam ao mesmo tempo para dançar. Aquilo desconcentrava os rapazes. Apresentar-se no palco era um trabalho, dizia ele, e não uma curtição social. Mais ainda, a presença de namoradas fixas podia afastar as fãs que nutriam fantasias por seu beatle favorito (para não falar das fantasias do próprio Brian). Promulgou-se um novo decreto: Cynthia e Dot não eram mais bem-vindas às apresentações dos Beatles – não tinham mais *autorização* para assistir a elas. John e Paul foram incumbidos de notificar as respectivas namoradas.

Dot, insegura e retraída, ficou aborrecida quando Paul lhe comunicou a notícia. "Parecia uma coisa cruel e desnecessária", diz ela. "Nós sempre ficávamos fora do caminho deles, não interferíamos em nada do que faziam." Em mais de uma ocasião, lembra Dot, elas chegaram ao local da apresentação junto com os rapazes, foram deixadas num canto e ignoradas até o fim do espetáculo. A dinâmica funcionava bem entre todos eles. Mesmo depois

das apresentações, no Jacaranda ou em algum outro dos lugares onde marcavam encontro, elas permaneciam sentadas horas a fio, limitando-se a ouvir os rapazes conversarem entre si, absolutamente caladas. Em raras ocasiões conseguiam participar da conversa. "Éramos totalmente subservientes." A recompensa delas consistia simplesmente em ir às apresentações – ver os namorados tocar e nada mais.

Dot chegara a agir contra os seus princípios mais arraigados, "furtando Preludin ou Purple Hearts para o conjunto" na farmácia onde trabalhava – pois desobedecer às vontades de Paul estava fora de questão. Já Cynthia sabia como se perder na multidão. John deixava-a sentada numa cadeira do fundo do salão, onde ela ficava acompanhando o espetáculo como qualquer outra fã do grupo.

◆◆◆

Os acontecimentos de janeiro de 1962 convenceram os Beatles de que deviam concentrar toda a atenção unicamente em sua carreira.

Começaram por assinar, enfim, um contrato oficial com Brian, coisa que estava em seus planos havia mais de um mês.* Era um acordo que vinculava os quatro músicos a Epstein, por um período de seis anos, com uma comissão de 20 por cento dos seus ganhos. A princípio Brian pedira 25 por cento, o que fora recusado pelos Beatles, que a consideraram exorbitante. Ele aceitou o valor menor sem nova negociação, talvez devido a uma inesperada economia de 2,5 por cento: um mês antes, cheio de gratidão pelo nobre devotamento de Alistair Taylor, ele oferecera ao leal vendedor de discos o equivalente à remuneração de um intermediário, 2,5 por cento dos ganhos dos Beatles, que Taylor recusara com polidez – mas tolamente.

No momento da assinatura, Brian reiterou o seu principal objetivo: fechar um autêntico contrato de gravação para os Beatles. Mesmo antes da apresentação na Decca, já em 7 de dezembro de 1961, ele entrara em contato com várias gravadoras, oferecendo-lhes uma cópia de "My Bonnie" no lugar de um teste. Em registro otimista e decidido, o disco acertara na mosca, mas era basicamente um item da vitrine de Tony Sheridan; ele oferecia muito pouco em termos de recomendação dos Beatles a ouvidos profissionais. Para desapontamento de Brian, os empresários de A&R não demoraram a se dar conta desse ponto. No dia 14 ele se inteirou da primeira rejeição da banda, por parte de ninguém menos que a EMI, a titã das gravadoras britânicas. "Apesar de apreciarmos o talento do grupo", escreveu Ron White, gerente-geral da empresa, "achamos que no momento te-

* Estranhamente, Brian nunca assinou o contrato.

mos muitos conjuntos desse tipo sob contrato e que não seria aconselhável firmar novos compromissos dessa natureza." Embora não fosse uma crítica contundente – do tipo das que descartam uma banda como um punhado de amadores incompetentes –, não era esse, decerto, o tipo de endosso que eles procuravam.

Entrementes, a Decca não estava propriamente fechada para os artistas. Os Beatles não tiveram mais notícias de Mike Smith depois do teste aparentemente triunfal no dia do Ano-Novo, e diziam a si próprios que ele certamente estava assoberbado de trabalho em conseqüência da longa estação de férias. Na verdade, Smith se decidira a contratar os Beatles quando eles ainda se achavam no estúdio, mas deixara de fazê-lo por causa de seu chefe.

Infelizmente, o principal executivo de A&R da Decca estava em Nova York a negócios e só voltou em meados do mês.

Dick Rowe certamente não era talhado para desempenhar o papel de formador de gosto. Como seu pai e seu avô antes dele, passara a maior parte da vida trabalhando como corretor de títulos a serviço do presidente da Decca, Sir Edward Lewis. O único prazer da vida tediosa e desprovida de realizações de Sir Lewis era a sua "maravilhosa coleção de discos" – a maioria dessas preciosidades fora adquirida no mercado negro. Na firma todos falavam de seu conhecimento musical nada convencional, e ele surpreendeu o insuspeito Rowe ao lhe pedir para administrar a Decca.

Rowe subiu rapidamente no departamento de A&R, tendo sido um dos primeiros produtores da Decca "formados na casa". Em meados da década de 1950, reuniu uma impressionante lista de artistas pop, que conheceu graças à contratação oportuna de Tommy Steele, feita por ele. Anthony Newley, Billy Fury e Marty Wilde devem sua glória às primorosas produções de Rowe, como sucederia mais tarde com Van Morrison ("Here Comes the Night") e Engelbert Humperdinck ("Release Me"). Rowe trabalhou com dezenas de grupos importantes, incluindo os Rolling Stones, ao longo de sua carreira. Mas sempre ficaria ligado, ainda que de modo ignominioso, ao fato de haver manejado mal os Beatles.

Por essa época, a fonte de aborrecimentos de Rowe era o orçamento da Decca, assunto de suas recentes reuniões nos Estados Unidos. Os gastos de A&R, observou ele, estavam a ponto de explodir. Assim, quando Mike Smith entrou em seu escritório naquele domingo de manhã, delirando de entusiasmo pelos dois novos grupos que pretendia contratar, Rowe apertou o cinto da empresa. "Não, Mike, é impossível", disse. "Os dois podem ser sensacionais. Escolha o que lhe parecer melhor."

A generosidade de Rowe era efetivamente interesseira. Ele ouvira os dois grupos – The Beatles e Brian Poole and The Tremeloes – e concordou com a escolha final de Smith: os

Tremeloes foram os contemplados. Sua apresentação fora melhor, eles tinham o inconfundível "som Decca" e, talvez o mais importante, moravam em Dagenham, na vizinhança de Mike Smith, o que os punha a vinte minutos do estúdio, ao contrário de seus colegas do norte. "Nessa época, Liverpool era como a Groenlândia para nós", lembrava Rowe, anos depois.

A Decca evitou dar a notícia a Epstein. A empresa nunca agira assim com nenhuma das suas contas varejistas, especialmente a de uma loja com faturamento tão significativo como a NEMS. Para não se arriscar a prejudicar um relacionamento lucrativo, a Decca resolveu "cozinhá-lo" durante algum tempo, na esperança de que ele perdesse o interesse por esse *hobby* ou simplesmente renunciasse a ele.

Apesar da protelação, Brian permitiu-se uma prudente confidência. Os Beatles tinham feito a parte deles, realizando uma boa apresentação, e, com o firme respaldo da NEMS, tudo levava a crer que o negócio se materializasse. Era só uma questão de tempo, ràciocinava. Ainda assim, uma crescente frustração começou a dominá-lo. "Ele era uma conta muito substancial para as gravadoras, mas parecia que não conseguia usar sua influência", diz Peter Brown. Essa falta de respeito era o que mais o magoava. Para Brian, ela significava uma coisa: humilhação, um sentimento que remontava aos seus tempos de escola e de exército. "Ele ficou furioso. Achava que estava sendo tratado como todos os outros e que merecia mais atenção."

Com a EMI relegada a segundo plano e a Decca misteriosamente com um pé atrás, Brian se voltou para as duas maiores gravadoras inglesas, a Pye e a Philips. Começou levando para Londres, confiante, cópias da gravação do teste na Decca, deixando-as em todos os escritórios em que conseguia entrar. Alistair Taylor tinha relações com a Pye e, com seu diplomático poder de persuasão, levou a gravação dos Beatles a Les Cox, o chefe do A&R da empresa. Cox e Tony Hatch, um dos produtores "crias da casa" da Pye, ouviram-na com negligência e "acharam aquilo horrível". Taylor, porém, insistiu em que fossem assistir a uma apresentação ao vivo da banda. Mas em vão. Da perspectiva de Londres, Liverpool estava fora do alcance da tela do radar musical.

À rejeição dos Beatles pela Pye sucedeu-se a da Philips, o que deixava poucas opções de negócio. Um ano se passaria antes que a influência de gravadoras independentes, tão comuns nos Estados Unidos, emergisse na Grã-Bretanha. Naquele momento havia apenas quatro gravadoras importantes – a EMI, a Decca, a Pye e a Philips – com as quais se podia negociar em Londres, além de duas subsidiárias da EMI, a Columbia e a HMV, que também se recusaram a contratar o conjunto.

Em fevereiro, a ansiedade de Brian chegou a um ponto crítico. Ele continuava a tranqüilizar os Beatles, repetindo-lhes que a carreira deles no mundo dos discos era inevitável, mas confessava aos amigos que estava começando a desanimar. "Parece que nos lançaram uma maldição, em tudo o que se refere a gravadoras", queixava-se amargamente a

Peter Brown. "Ou é isso ou [as gravadoras] são surdas demais para reconhecer um grupo de sucesso – e nesse caso estamos definitivamente condenados."

A Decca, em particular, o deixara perplexo. Mike Smith demonstrara muito otimismo e parecera gostar do jeito dos Beatles. Tudo indicava que um contrato com ele seria um *fait accompli*. Mas agora Brian pressentia que Mike ia lhe dar o contra.

Exasperado, ele tentou forçar uma resposta da Decca. Depois de deixar um rosário de breves mensagens com a recepcionista, em 1º de fevereiro ele finalmente conseguiu entrar em contato com Dick Rowe. Este se desculpou pela demora em responder aos telefonemas de Brian e se confessou embaraçado. Os Beatles, disse, não haviam conseguido despertar muito entusiasmo na firma. "O pessoal da Decca não gostou do som dos rapazes", explicou. E, mais diretamente: "Os grupos com guitarras estão por fora". Para tornar essa afirmação crível, mencionou o novo grupo de vocalistas que gozavam de popularidade nos Estados Unidos – Bobby Vee, Frankie Avalon, Bobby Rydell, Bobby Darin, Dion. "Além disso, o som deles se parece demais com o dos Shadows."

Mesmo para um "quadrado" como Brian, esse argumento soava falso. Desesperado por salvar alguma coisa, implorou a Rowe alguns minutos do seu tempo e combinou encontrá-lo na semana seguinte nos escritórios da Decca em Londres.

Nesse meio-tempo, Rowe decidiu salvaguardar-se contra a plausibilidade de Brian Epstein tomar atitudes desarrazoadas: ele próprio se encarregaria de ir ouvir os Beatles. Sem dizer nada a ninguém, Rowe tomou o trem para Liverpool no sábado, 3 de fevereiro, com a intenção de flagrar o conjunto no Cavern. Seu objetivo era simples: daria uma boa olhada no grupo, sem se comprometer. Assim, ninguém poderia dizer que a Decca nada fizera por Epstein.

Chovia a cântaros quando ele chegou a Liverpool; a cidade estava sitiada por uma tempestade típica de inverno, do gênero daquelas em que os ventos sibilantes penetram até os ossos. O humor de Rowe estava tão cinzento e encharcado quanto o tempo no momento em que ele desceu do ônibus diante do Cavern. Uma olhada no ambiente só fez exacerbar sua indignação. A Mathew Street parecia ter saído da pena de Dickens: era uma rua remota, esquálida, arrepiante. A entrada para o Cavern estava lotada de rapazes que abriam caminho como animais para ingressar no minúsculo porão. Sozinho no escuro, tiritando no meio da chuva, Rowe fumou um cigarro e pesou suas opções. "Não se podia entrar, e eu estava ensopado", lembrou ele. "Então pensei: 'Dane-se!', e fui embora."

E assim Rowe deixou escapar por entre os dedos aquela que seria a banda mais popular da história.

Para não enfrentar diretamente o obstinado empresário dos Beatles, Rowe mandou Sidney Beecher-Stevens almoçar com Brian e todo o grupo numa sala de jantar privada

da Decca House, onde, sem nenhum rodeio, proferiu uma rejeição cortês, mas peremptória. Brian mal conteve a indignação. Aquilo era o fim de tudo; esvaíam-se as esperanças originadas por um teste tão produtivo da banda. Brian estava convencido de que ele e os Beatles haviam sido menosprezados e enganados pela Decca. Durante o almoço, as vozes se altearam. Esforçando-se por manter a compostura, Brian anunciou pomposamente que eles tinham cometido o maior erro de sua carreira. Dessa vez Rowe ouviu muito bem. Ele já escutara toda a conversa sobre "o potencial dos Beatles" por mais de uma hora. Rangendo os dentes, deu um conselho a Brian: "O senhor tem uma boa loja de discos em Liverpool, senhor Epstein. Limite-se a ela".

Brian saiu da Decca House "totalmente arrasado". Não conseguira cumprir o que prometera. Mais perturbadora ainda era a falta de opções. Já não sabia onde vender os Beatles. Contra a cortina de fundo do fracasso, Brian dirigiu-se a um conhecido de Londres em busca de conselhos edificantes. Um ano antes ele comparecera a um seminário em Hamburgo sobre gerenciamento de vendas de discos no varejo, onde conhecera um jovem chamado Bob Boast. A princípio, Bob e Brian pareciam um par implausível, mas quanto mais conversavam mais se davam bem. Ambos gostavam do mesmo tipo de música, eram dedicados ao trabalho e tinham a mesma atitude direta e honesta em relação às vendas de discos. Boast dirigia a aristocrática loja de discos HMV e Brian o procurou como último recurso.

Boast ouviu as fitas dos Beatles sem muito entusiasmo. Não podia ajudar em nada; a única coisa que podia fazer era sugerir a Brian que convertesse várias das músicas em discos separados, o que, no futuro, permitiria aos homens de A&R ouvir apenas as melhores músicas, sem se preocupar com o resto. A sugestão era muito razoável. Em uma dependência acima da loja de discos da HMV ficava um estúdio, no qual os acetatos podiam ser produzidos enquanto Brian esperava. Aquilo também se revelou providencial, pois aconteceu que Jim Foy, o engenheiro de som encarregado das gravações, ouviu as músicas e gostou delas. Quando Brian se gabou de que as músicas preferidas por Jim tinham sido escritas pelos próprios Beatles, Foy apresentou-o a Sid Coleman, gerente-geral da Ardmore & Beechwood, que manifestou interesse em adquirir os direitos editoriais correspondentes. A oferta foi significativa, principalmente porque corroborava a impressão de Brian segundo a qual os Beatles eram talentos de sucesso viável. Esse não era, ele reconhecia, o tipo de negócio que se costumava oferecer a grupos sem um disco no mercado. Intrigado, Brian prometeu pensar no assunto, mas no momento, explicou, um contrato de gravação era algo mais crucial para a sua pauta de trabalho. Coleman, ansioso por dar continuidade ao assunto, ofereceu-se para ajudar. Não era necessário nenhum esforço extraordinário, assegurou a Brian – tudo estava em família; a HMV e a Ardmore & Beechwood compartiam a mesma mãe, a EMI. "Ora, quem [ainda] não teve um grupo na EMI?", especulou

em voz alta, correndo o dedo pela lista telefônica. "Vejamos, Norrie tem os Shadows...", Coleman prosseguiu ininterruptamente, como se montasse um quebra-cabeça e associasse a lista toda aos seus respectivos produtores internos. A firma e suas filiadas estavam inundadas de grupos pop cuja formação era muito parecida com a dos Beatles. Nenhum dos produtores da lista podia assumir um artista ou grupo que fosse igual a outro já sob contrato, e cada um deles já tinha sua cota preenchida.

Exceto um.

O dedo de Coleman deteve-se no nome dele, mas a coisa mais parecia um tiro no escuro. Ele deve ter se sentido pouco à vontade ante a perspectiva de dar esse tiro; aquilo poderia ser um grande equívoco. Sem dúvida, estava pensando no modo como Brian reagiria ao cabo de mais um teste infrutífero. Seria fácil considerar a ajuda de Coleman como tendo sido inadequada, pura perda de tempo. Coleman era inteligente o bastante para saber que, se havia algum valor naqueles tais de Beatles, uma tacada errada como essa poderia ter o efeito negativo de agastar Epstein ou, pior ainda, encaminhá-lo a um concorrente. No entanto, essa parecia ser a única alternativa. Não existia mais ninguém na gravadora com possibilidades de lhe conceder uma parte do seu tempo. Assim, sem mais discussão, Coleman pegou o telefone e ligou para George Martin.

[III]

Mesmo antes de se tornar famoso, George Martin já tinha a sua aura. Era um homem alto, com um tanto mais que 1,80 metro, uma cabeça bem-proporcionada com espessos cabelos ondulados penteados para trás e feições dramáticas: a testa larga, em forma de elmo; os maxilares longos, fugidios; os olhos de um azul líquido; e uma expressão de beleza máscula que amadureceu e se cristalizou com a idade. Também se conduzia com uma deferência tão natural que qualquer gesto seu parecia inspirado por uma cortesia e uma decência totalmente espontâneas. Todavia, apesar de todo o encanto pessoal de Martin, ele era objeto de piadas na EMI.

Desde o momento em que chegara à gravadora, em 1950, George atendia o telefone na EMI dizendo o nome burlesco do selo em que trabalhava: Parlophone. Essa marca, antes um selo alemão cheio de vitalidade, tinha diminuído de estatura a ponto de existir basicamente como repositório para os lançamentos mais insignificantes da EMI. Numa empresa abarrotada de artistas promissores, a Parlophone estava às voltas com conjuntos barrocos, orquestras ligeiras, bandas dançantes e obscuros luminares de teatros de variedades cujas perspectivas comerciais eram tão incertas quanto o seu

repertório. HMV e Columbia ficavam com os grandes sucessos licenciados por filiadas americanas; mesmo quando a EMI comprou a Capitol Records, em 1956, os artistas do selo recém-adquirido foram distribuídos por todos os selos ingleses – menos a Parlophone, considerada retraída e reservada. "Ela era o filho bastardo da indústria fonográfica", diz um músico familiarizado com o palco, "relegada à torre do relógio e tratada com desdém."

Martin herdou as rédeas da Parlophone em 1955 e por um breve período deu continuidade àquela tradição desgastada, fustigando artistas pedestres como Jimmy Shand, Jim Dale, Humphrey Lyttelton, Ron Goodwin e "muitas bandas escocesas tradicionais que vendiam por si próprias". Com a ascensão da música pop, tornou-se cada vez mais claro que, se a Parlophone queria voltar a ser produtiva – e não apenas produtiva, mas vital –, Martin teria de "fazer alguma coisa" ousada para forjar uma identidade própria e lucrativa usando o material que caía "do meio dos craques" das outras gravadoras ou ficar cada vez mais à margem da hierarquia corporativa.

A maioria dos homens do A&R teria estudado a concorrência e realizado algo nessa linha. No entanto, por uma razão qualquer, George Martin se recusava a fazê-lo. Ele passara a maior parte da vida ligado à música séria – e a músicos sérios. Estudara piano e oboé na escola de música Guildhall de Londres, idolatrava Rakhmaninov e Ravel, extasiava-se com Cole Porter, lançara Sidney Torch e Johnny Dankworth. Obviamente, a música pop estava fora dos seus interesses.

Em vez de saltar as escalas, Martin tocou uma nota que ninguém havia tocado, e uma nota impregnada de puro ouro. A comédia era muito popular na Inglaterra, e gravá-la ficava relativamente barato; não era preciso pagar músicos, escrever arranjos, adquirir direitos autorais. Claro, a comédia não apresentava o desafio criativo de uma serenata de Mozart. E tampouco era esfuziante como o fraseado intricado de um disco de Dankworth Seven ou as luxuriosas orquestrações de Eve Boswell. Mas os lucros eram consideráveis. Martin marcou um tento com *At the Drop of a Hat*, espetáculo com dois atores estrelado por Michael Flanders e Donald Swann, cuja gravação vendeu sempre bem durante mais de 25 anos. Seguiu-se o inovador, mas igualmente lucrativo, *Beyond the Fringe*. Seu elenco irreverente – Jonathan Miller, Peter Cook e Dudley Moore – revolucionara o universo cênico, deflagrando um "movimento satírico" entre os intelectuais universitários. E também proporcionou a Martin um ponto de apoio num gênero que abastecia as caixas registradoras dos incontáveis pontos-de-venda da EMI.

Se o elenco de *Fringe* deu prestígio a Martin, Peter Sellers guindou-o ao ápice. Sellers era um fenômeno cômico – mímico e impressionista, mestre da improvisação, uma granada verbal que assumira significado cultural, mestre do duplo sentido. Os jovens especialmente,

como John Lennon, consideravam Sellers um ícone, em razão de sua brilhante excentricidade e de seu humor irreverente e não-convencional. E de certo modo George Martin conseguiu captar tudo isso na gravação. Martin e Sellers fizeram uma série de discos ao longo dos anos – alguns com Peter sozinho, outros com Spike Milligan, e até mesmo peças conjuntas com toda a turma de Goon (Spike Milligan e Harry Secombe) – que mudaram a posição da Parlophone na EMI. "Conhecidos apenas como uma empresa pequena e medíocre, passamos a ganhar rios de dinheiro", diz Ron Richards, "divulgador musical" da Parlophone nessa época.

Porém, embora desse à gravadora uma segurança substancial, a comédia não bastava, por si só, para satisfazer Martin. Ele era músico; a arte musical pulsava no seu sangue. E, apesar de haver alguns cantores contemporâneos marginais na lista de Martin, o que ele desejava, o que tiraria a imagem de azarão da Parlophone, seria um sucesso pop legítimo, o mesmo tipo de sucesso que alimentava todas as outras gravadoras do mercado. O que chegara mais perto disso fora o disco "Who Could Be Bluer", de Jerry Lordan, que continuava a escrever os maiores sucessos dos Shadows. O disco permanecera na parada dos dez mais vendidos durante uma ou duas semanas, aguçando o apetite da Parlophone pela música pop. Porém, calmo demais para deflagrar uma grande sensação, Lordan não era uma força unificadora. E Shane Fenton, cuja voz era "tão suave que os técnicos de som tinham enorme dificuldade para gravá-lo", acabou por "evaporar".

Diz Ron Richards: "George estava sequioso por decolar no cenário da música pop". "Humilhava-o" a maneira como a Parlophone era eclipsada pelas gravadoras co-irmãs, a tal ponto que, quando Sid Coleman telefonou para se referir a um grupo promissor que lhe chegara ao conhecimento – tão promissor, com efeito, que já havia sido rejeitado pela gravadora-mãe, a EMI –, Martin concordou em marcar um encontro para a terça-feira, 13 de fevereiro de 1962, com o empresário desse conjunto, Brian Epstein.

◆◆◆

Todas as vezes em que Brian voltou de mãos vazias de Londres, os Beatles o ouviram sem resmungar. Porém, chegou um momento em que acabaram perdendo a paciência. Apenas algumas semanas antes, Brian lhes assegurara que o negócio da Decca estava no papo. Agora, depois de um jantar demorado e tenso, ele tentava justificar seu fracasso, balbuciando explicações como um disco riscado. A certa altura desse encontro estressante, John, ainda irritado com a história do repertório gravado no teste, preveniu Brian de que "não tentasse bancar o esperto". O silêncio que se seguiu foi pesado. Era impossível ignorar a hostilidade que pairava no ar. Brian parecia constrangido e embaraçado, até que John, tendo concluído

sua opinião, vociferou: "Tudo bem. Tente a Embassy". Isso quebrou o gelo. A Embassy era um selo da Woolworth dedicado à gravação de canções para a família e músicas infantis. Todos, incluindo Brian, apreciaram o absurdo da observação e especialmente a habilidade de John em usá-la para amenizar o ambiente.

Mas o incidente trouxe à tona um ressentimento latente. Os Beatles achavam que tinham feito a sua parte; além de melhorar a qualidade do seu número, remodelaram seu estilo para se adequar às especificações de Brian. Agora, ele é que devia ser testado. Eles esperavam alguns resultados.

Brian lembrou-lhes o teste seguinte, que seria em Manchester, para o programa dançante da BBC *Teenager's Turn*, e várias outras promoções que levavam o seu *imprimatur*. A maioria delas consistia em projetos inócuos, destinados a promover a imagem do conjunto, mas uma, num salão de Southport, fez aflorar uma discórdia interna latente. Ron Appelby, que promoveu o evento, recorda um incidente que não tardaria a ter repercussões de longo alcance. "Brian Epstein decidiu que todas as pessoas que chegassem ao local da dança antes das 8 [horas] receberiam uma foto dos Beatles." Era uma idéia excelente de promoção, embora constituísse uma prática incomum nos salões de baile de Liverpool, e deu certo até tomar um rumo imprevisto. "As garotas estavam cortando a foto e aplicando nas blusas apenas a imagem de Pete Best."

Ninguém, nem mesmo Pete, contara com isso. Ele ficou "embaraçado" pela atenção de que era objeto, mas esse não foi um incidente isolado. "Praticamente desde que entrara para a banda, Pete era o beatle mais popular", diz Bill Harry, expressando uma opinião compartilhada por muitos dos primeiros fãs da banda. "Sem dúvida o mais boa-pinta do grupo, as garotas eram loucas por ele." E havia mais. Best era muito bom de palco. Ao contrário dos outros, que careteavam acanhadamente para as meninas, Pete, sisudo, ignorava a multidão, atacando a bateria com os braços longos e musculosos, o que só fazia crescer a sua mística.

Pode-se imaginar quanto despeito e ressentimento isso provocava, particularmente em Paul, que detestava ser eclipsado. Ele já saíra do sério devido à maneira como Stuart Sutcliffe costumava roubar a cena. E não é que agora era Pete quem o estava deixando para trás? "Paul notava quando um dos outros era mais aplaudido e dardejava olhares para ele como um relâmpago", lembra Bob Wooler, cujo comportamento em nada contribuía para aplacar aquele ciúme. Wooler planejara algumas palavras informais de apresentação dos músicos, a serem ditas no final dos espetáculos. Um cartaz do filme *The Outlaw* que ele vira descrevia Jane Russell como uma mulher "auto-suficiente, temperamental e maravilhosa", frase que Wooler tomara emprestada para aplicar a Pete Best. "Ele era o único beatle que eu sempre mencionava pelo nome, e isso provocava inimizade entre eles – especialmente com McCartney."

Todos os dias, no Cavern, intencionalmente ou não, Wooler mexia na ferida. As palavras: "e na bateria o nosso Jeff Chandler*" desencadeavam um orgasmo de gritinhos. "O auto-suficiente, temperamental e maravilhoso... *Mr. Pete Best!*" Paul irritava-se quando percebia que a aprovação feminina de Pete aumentava, embora não precisasse de uma sessão de aplausos para saber que estava sendo ofuscado. Para ele, as implicações disso eram muito claras: a continuar assim, Pete se transformaria no queridinho da banda. "Esse papel sempre fora de Paul", diz Bill Harry. "Sempre fora ele o mais atencioso com as fãs. Paul parava para falar com elas, anotar seus pedidos, manifestar amizade. Agora, involuntariamente, Pete estava invadindo a sua praia."

Paul provavelmente sabia que não seria difícil incitar os outros membros do grupo contra Pete. Pelas costas, todos eles resmungavam contra a maneira como ele tocava. O estilo de Pete era muito parecido com o que os bateristas ingleses chamavam de "pedreiro": em suma, ele era considerado um músico fraco, desajeitado. Pior ainda: Pete era muito autocentrado. Sempre que o grupo saía junto para algum lugar depois de uma apresentação, Pete ou ficava calado ou ia embora primeiro. Num ambiente em que o espírito predominante requeria o grito de guerra "Um por todos e todos por um", isso o fazia parecer alheado e distante.

Por ora, contudo, Paul engoliu o ressentimento. Aquele era um embate que por um sem-número de razões não valia a pena. Os Beatles estavam deslanchando; seria tolice deter esse impulso. E, como eles bem sabiam, os bateristas – por mais independentes ou autocentrados que fossem – ainda eram uma raridade em Liverpool.

Em 5 de fevereiro, Pete telefonou algumas horas antes de uma apresentação no Cavern para dizer que não estava bem. O momento que ele escolhera para fazer isso não podia ser pior. Os Beatles não só precisavam fazer a apresentação do meio-dia como tinham programado outra no Kingsway Club, em Southport, onde seu cachê aumentara para 18 libras. Ninguém queria desistir dessa apresentação; aquela era uma oportunidade valiosa. Alguns telefonemas depois, os Beatles souberam que seus colegas Hurricanes não se apresentariam naquele dia e estavam dispostos a emprestar o seu baterista – Ringo Starr.

Para Pete Best, era o começo do fim.

◆◆◆

Em 13 de fevereiro, numa derradeira e desesperada tentativa de cumprir o prometido, Brian foi a Londres para entrevistar-se com George Martin. Embora fosse oficialmente um chefe de gravadora, Martin preferia uma abordagem menos desenvolta

---

* *Cantor e galã do cinema americano, nascido em 1918. (N. do T.)*

nos negócios da parte dos jovens empresários esperançosos, a maioria dos quais o consultava com grande humildade.

Brian não tinha deixado nada por conta do acaso quando entrou no escritório da Parlophone na Manchester Square com os Beatles na cabeça. Ele se apressou em descrever a banda como "brilhante" e proclamou com toda a segurança que "ela havia de conquistar o mundo". Isso era uma grande ousadia, pois Sid Coleman já explicara a Martin que os Beatles tinham "sido completamente rejeitados por todos, por absolutamente todos no país". Brian pode ter suspeitado disso – mas seguiu em frente de um modo que Martin interpretou como "fé cega", ao descrever Liverpool como uma meca desconhecida do rock'n'roll, onde os Beatles pontificavam. Martin, que pensara "já ter ouvido isso antes", irritou-se quando Brian apelou para um velho truque de arte dramática. "Ele [...] se mostrou surpreso quando eu disse que nunca ouvira falar [dos Beatles]", escreveu Martin em sua autobiografia. Brian franziu o sobrolho, inclinou-se para trás presunçosamente e fez uma cara de incredulidade. Era uma tática desesperada e que lhe poderia ter valido a dispensa da parte de um executivo ocupadíssimo, mas Martin ficou encantado com aquele "devotamento inabalável. [...] Ri interiormente" – e perdoou Brian pelo que lhe parecia ser uma "grande lorota".

Uma coisa que Brian não podia enganar, porém, eram os ouvidos de Martin. Logo em seguida ele fez tocar as fitas da Decca para provar que os Beatles eram dignos de toda a atenção. Martin considerou-os "um grupo pouco promissor", com repertório gasto. Mesmo as composições próprias, pelas quais Epstein se desfazia em elogios, eram "muito medíocres", na sua opinião. Mas algo no modo de cantar dos vocalistas impressionou-o favoravelmente. A voz de Paul era agradável, e "uma certa aspereza" – a contribuição de John, obviamente – não deixou de agradar a Martin.

Terminada a audição das fitas, Martin tinha de decidir-se: era pegar ou largar. Decisão difícil. Ele hesitou: sim ou não? Recusar teria sido muito simples, mas... e se ele estivesse errado? E se aquele grupo realmente tivesse algo mais? Não convinha tomar uma decisão precipitada. "Sabe, na verdade, o que você tocou aqui não me permite chegar a uma conclusão", ele se lembrou de ter dito a Brian. "É *interessante*, mas não posso fazer nenhum tipo de negócio apenas nessa base. Eu tenho de vê-los, conhecê-los pessoalmente. Traga-os a Londres para eu trabalhar com eles no estúdio."

Mais um teste. Brian tentou esconder o desapontamento. Esperara voltar para Liverpool com notícias mais positivas, mas cumpria-lhe aceitar a magra proposta. Infelizmente, ela significava repetir a viagem que haviam feito à Decca, que fora dura para todos os envolvidos, assim como financiá-la, reservar hotel, enfim, gastar centenas de libras.

Dinheiro, porém, nunca foi problema. Segundo Alistair Taylor, "o investimento de Brian no conjunto tornara-se bastante substancial, sem haver tido muito retorno. Na

verdade, era cada vez mais incerta a possibilidade de ele recuperar o dinheiro despendido com os Beatles". No entanto, se chegou a reconsiderar essa empreitada, ele nunca o disse, e certamente jamais se queixou dela. "Brian estava demasiado cativado por aquela experiência, demasiado envolvido nela", diz Peter Brown. Fora conquistado pelo que ele via como o eletrizante mundo do espetáculo. E, como as pessoas de seu círculo percebiam, fora tomado pela fantasia do rock'n'roll, queria explorar o seu *demi-monde* obscuro, rebelde e ligeiramente amoral. Em fevereiro ele estava tomando anfetaminas. A princípio pôs a culpa nas apresentações – era a única maneira de ficar acordado até altas horas –, e até certo ponto isso é verdade. Mas as noites eufóricas que passava com os Beatles, as pressões da NEMS, a ansiedade causada por Londres, os desejos que deve ter sentido – uma montanha-russa de altos e baixos –, tudo isso requeria alguma espécie de abuso de si mesmo. O Preludin era a resposta mais simples. Seu suprimento era fácil, e os Beatles também o tomavam. Era uma maneira sutil, ainda que perigosa, de manter-se em forma. "Brian não queria ir às apresentações nos trajes do 'senhor Epstein da NEMS'", diz Peter Brown. "Não queria parecer um panaca de terno, e por isso trajava uma blusa de gola olímpica e uma jaqueta de couro para ficar mais parecido com os rapazes." Bill Harry até se recorda de tê-lo visto uma noite no Cavern "de cabelo penteado para a frente, com um aspecto totalmente ridículo". Estava experimentando, procurando maneiras de ajustar-se aos Beatles, de ajustar-se a si mesmo.

Uma coisa, porém, Brian se recusou a partilhar com eles: sua identidade sexual. O assunto nunca veio à tona, e Brian detestava tocar nele. A demissão da vida militar, as escaramuças com a polícia – para não mencionar o estigma ligado a esse comportamento inconfessável – já haviam abalado sua disposição de confiar nas pessoas que não eram como ele. Não se sabe o que pensava sobre a reação que os Beatles teriam se soubessem disso, mas era suficientemente inseguro para não cogitar em revelar a verdade. Em todo caso, eles suspeitaram dela desde o começo. "Ouvíramos dizer que Brian era *gay*", lembrou Paul, muito embora essa observação seja no mínimo insincera. Como diz Peter Brown, os Beatles nunca tiveram dúvida sobre a homossexualidade de Brian. "Sempre souberam que ele era um *gay* enrustido. Mas não o importunavam com isso."

John, em especial, podia ser ríspido ou até mesmo cruel com Brian. Uma noite, durante o intervalo com música gravada no Cavern, Brian entrou nos bastidores, como fazia com freqüência, para visitar o conjunto. No mesmo instante, Bob Wooler estremeceu ao ver o ricto mordaz no semblante de John e a maneira como ele se deixou cair em sua cadeira. Era um comportamento que o *disk jockey* reconhecia muito bem, um aviso de que alguém estava prestes a ser tripudiado. A coisa explodiu, lembra Wooler, quando John fez uma careta e refletiu em voz alta: "Parece que o novo filme de Dirk Bogarde está no

Odeon". Mais que uma observação, era uma insinuação para alguém mais na sala perguntar: "Quem é esse Dirk Bogarde?" Ao que John replicou: "Uma *vítima*. Como todos esses malditos veados por aí".

Mas, por hipócrita que isso possa parecer, apesar de se divertir regularmente à custa de Brian, os Beatles não permitiam que estranhos fizessem o mesmo – nunca. Ian Sharp, um dos colegas de John na escola de artes, pagou um preço alto para aprender isso quando fez uma observação sarcástica sobre Brian durante uma apresentação no Kardomah Café. "Quarenta e oito horas depois", Sharp recebeu uma carta dos advogados de Brian exigindo um pedido formal de desculpas. Assustado com as implicações do caso, Sharp enviou uma resposta cheia de arrependimento e compunção, presumindo que isso poria fim à questão. Mas havia uma última condição. "Paul me disse que por causa disso eu nunca mais teria nenhum contato com [os Beatles]." Essas palavras foram seguidas por um "Sinto muito, cara. Até mais". Para grande surpresa de Sharp, os Beatles foram fiéis a Brian. Excetuado um aceno que lhe fizeram uma vez quando passaram por ele de carro, diz Sharp, "essa foi a última vez em que os vi".

[I]

Ainda sem resultados concretos para os esforços de conseguir uma gravação, e com os Beatles em seus calcanhares, Brian Epstein sentiu certo alívio quando o grupo deixou Liverpool, em abril, para fazer uma terceira excursão a Hamburgo. Eles estavam tão ansiosos por partir quanto Brian para livrar-se deles por um tempo. "Os Beatles ficavam bem à vontade em Hamburgo", diz Adrian Barber. "Lá, eles se sentiam em casa." Além disso, seria ótimo rever velhos amigos: os *exis*, Tony Sheridan, Stu, Astrid e o fluxo interminável de músicos que se concentravam nas casas noturnas da vizinhança. Hamburgo os ajudaria a parar de pensar no estado malparado das coisas em sua terra natal.

Brian tinha pensado em mandá-los por via terrestre, na perua, acompanhados de Neil Aspinall, mas, no momento em que a partida deles era iminente, surpreendeu o grupo com passagens de avião pagas de seu próprio bolso. Os Beatles ficaram claramente entusiasmados. Entre eles, Paul era o único que já viajara de avião. Havia uma sensação de aventura desde o início, mas, em condições menos atribuladas, era reconfortante saber que Brian tinha elevado o *status* da banda, que eles seriam tratados mais respeitosamente do que no passado, de uma forma compatível com artistas de verdade.

No entanto, apesar de todas as tentativas de Brian de acomodá-los, os Beatles não conseguiam evitar os contratempos. Um mau presságio surgiu quando George adoeceu de sarampo, o que o fez perder o vôo, que partiria de Manchester. O restante do conjunto partiu sem ele. Tendo passado pela alfândega em Hamburgo, eles atravessaram impetuosamente o aeroporto e notaram a presença de Astrid Kirchherr no saguão. Impossível deixar de notá-la; ela era vistosa, uma vela de barco cheia em pano de linho preto. John, atraído pela órbita dela, agitava os braços feito um moinho de vento, de maneira cômica, ao cumprimentá-la.

"E o Stu?", todos queriam saber.

A expressão do rosto dela era pálida e serena. Percebendo uma obscuridade cautelosa em seu olhar, John perguntou: "Ah... houve algum problema?"

"Stuart morreu, John. Ele se foi."

Um silêncio opaco tomou conta do ambiente. Um vácuo se formou ao redor deles, transcendendo o barulho do ambiente, as chamadas pelos alto-falantes e a multidão que passava apressada ao redor. Paul e Pete se inclinavam para trás, apoiando-se sobre os calcanhares; sem poder controlar as emoções, eles se entregaram à dor. John, aparentemente inatingível, tinha levado um golpe. Ele não sabia como processar a notícia. Morte: ela levara todos os que ele amava – o tio George, Julia, e agora era a vez de Stuart. O pesar que sentia era paralisante. Sua mente não apresentava reação. Reza a lenda que, mais tarde, ele "explodiu numa gargalhada", mas uma gargalhada transcenderia sua capacidade de reação. Na verdade, só pôde dizer uma única palavra: "Como?"

Astrid logo deu detalhes do acontecido. Desde que haviam retornado de Liverpool, as dores de cabeça de Stuart tinham se intensificado. Elas o golpeavam como descargas elétricas, repentinas e amedrontadoras, e sem aviso prévio. Eram como "uma bomba explodindo em sua cabeça". Algumas vezes, disse Astrid, ele desfalecia de tal maneira que nada que ela fizesse poderia livrá-lo da dor torturante. O sofrimento o deixava paralisado, causando-lhe uma agonia lancinante. Em uma carta à mãe, Stu expressou o medo de "estar ficando cego". Ele passava períodos durante os quais não conseguia enxergar, não conseguia pensar. Em relação à sua criatividade, e também física e emocionalmente, Stuart estava desmoronando. As roupas elegantes e os óculos de sol não mais escondiam o rosto cansado, os olhos fundos ou a terrível palidez. Seus nervos estavam em ruínas. Não conseguia produzir na escola de artes; o efeito era visível em seus trabalhos acadêmicos. Uma vez, ele tombara para o lado, na sala de aula, o que deixara os colegas alarmados, sobretudo porque, durante esses ataques, não havia como ajudá-lo. Astrid tinha de se limitar a sentar-se a seu lado e acariciar-lhe a mão ou o ombro, enquanto ele sofria com uma sucessão de ondas de dor. Ela passou muitas tardes desse jeito, com a cabeça de Stuart apoiada em seu colo, temerosa pela segurança dele. Outras vezes, esforçava-se para mantê-lo abaixado, freqüentemente com a ajuda da mãe, para evitar que ele corresse algum risco.

Finalmente, para que pudesse pajeá-lo de perto, Astrid insistiu em que ele se mudasse para a casa dela. Ela e a mãe fizeram melhorias no sótão, de forma que o aposento servisse tanto de quarto quanto de ateliê onde Stuart pudesse pintar. Mas essa medida teve, também, suas desvantagens. De acordo com um relato, um dia ele perdeu a consciência e caiu de um lance de escadas. Além disso, fazia frio no andar de cima; ele tremia constantemente.

Em 10 de abril, um dia antes da partida dos Beatles para Hamburgo, Astrid foi procurada no trabalho: sua mãe lhe pedia que voltasse para casa. Stuart se contorcia de dor, disse ela, e precisava de atenção imediata. "Ele tem de ir para o hospital agora mesmo." Havia

um tom inflexível de alarme na voz dela, e Astrid reagiu a isso como reagiria a um alarme de ataque aéreo, seu medo se transformando em ação rápida e precisa. Uma ambulância já estava à espera e, sem dizer palavra, ela pulou para dentro do carro segundos antes de este partir em velocidade. Stuart estava ali dentro, o corpo enrodilhado como uma bola. De alguma forma, Astrid conseguiu acolher o corpo frágil e debilitado de Stuart em seus braços, e foi ali, apertado junto ao corpo dela, que ele morreu – de um aneurisma ou de outra disfunção, nunca se saberia a causa –, antes mesmo de chegarem ao hospital.

Os Beatles estavam atordoados e confusos. Ninguém de idade tão próxima à deles tinha morrido tão tragicamente. Foi um "verdadeiro choque", sobretudo para John, que admirava Stu sob tantos aspectos.

Mas os Beatles estavam determinados a abrir a temporada em Hamburgo de acordo com a programação prevista. A própria Astrid insistiu em que eles tocassem na noite seguinte, prometendo que estaria no meio da platéia, como Stu gostaria de ter feito.*

◆◆◆

A Grosse Freiheit mudara consideravelmente em seis meses, desde que os Beatles tinham deixado em Hamburgo a imagem de conjunto de rock'n'roll instável, porém esforçado. Era ainda suja e malcuidada, um lugar afastado e destinado ao tipo de comportamento libertino e vulgar que demandava uma trilha sonora de rock. As casas noturnas ainda proporcionavam o maior lucro, e a mais rica delas era o Star-Club, que planejava abrir as portas com uma programação chamada "Rock 'n Twist Parade", liderada pelos Beatles.** Seu proprietário era um ex-criador de suínos de Munique chamado Manfred Weissleder, que ganhara notoriedade ao construir a organização de casas noturnas mais eficiente – e mais temível – de Hamburgo, eliminando os concorrentes um por um, de modo que, na primavera de 1962, "sem a aprovação [dele] não se podia trabalhar na Grosse Freiheit". Weissleder, que tinha mais de 1,85 metro e "falava inglês com o sotaque típico dos alemães da Segunda Guerra", e seu sócio, um *pit bull* "cruel" chamado Paul Mueller, passavam por empresários, mas seu negócio mesmo era a prostituição. Sob diferentes fachadas e disfarces, eles administravam dezesseis bares de *striptease* no bairro – o Rote Katz, ou Gato Vermelho, entre os maiores – e um rebanho de trezentas jovens garotas, recrutadas no Leste europeu e em outros países distantes como a Mongólia.

---

* No fim, ela apareceu lá duas semanas mais tarde.

** O restante da programação incluía as apresentações de Tex Roberg, Roy Young, The Bachelors e The Graduates.

Faça a coisa certa

O Star-Club estava situado no local onde havia um antigo cinema, "uma catedral do rock'n'roll, imensa e profunda", decorada com tapete felpudo, um amplo espaço com piso de madeira escura e polida; no contorno do ambiente, um conjunto de canapés estofados de cor cinza-clara, onde as pessoas podiam relaxar entre uma e outra apresentação, bebericando a cerveja local em pequenas garrafas e protagonizando cenas agressivas de investidas sexuais. Suando e perambulando em meio a uma densa nuvem de fumaça de cigarro, boêmios varavam dias e noites explorando os vários níveis de um universo hedonista. Cada piso representava um planeta diferente, cada qual com sua própria personalidade estelar: música e dança no andar de cima, uma pequena "base giratória", situada em um balcão suspenso em forma de U, um espaço para *striptease* – o Erotic Film Night Club – no piso superior, com painéis móveis e transparentes, onde se podia ver uma variedade cinematográfica de perversões sexuais, e uma velha sala de projeção com um orifício corrediço para espreitar as mulheres, que servia como refúgio privativo para Manfred Weissleder.

Os Beatles deram uma olhada no Star-Club e viram ali o paraíso. Ele parecia o cenário ideal para mostrar a música da banda, "o primeiro ambiente teatral [que eles jamais tinham visto] dedicado ao rock'n'roll". O palco era enorme, tendo como pano de fundo uma silhueta de Manhattan enfeitada, sustentada por estacas e iluminada por trás por uma caixa de luz rotatória. Havia microfones em número suficiente para uma orquestra sinfônica e um arsenal completo de extraordinários equipamentos americanos (os amplificadores eram todos da marca Fender, da qual os Beatles só tinham ouvido falar, mas nunca haviam visto). Paul arregalou os olhos ao ver o equipamento especialmente instalado para seu uso: um amplificador Fender Bassman Head e dois alto-falantes de 15 polegadas dentro de um gabinete com a porta traseira aberta. Até mesmo os refletores eram inteligentes; o eletricista acoplou faróis dianteiros de um veículo a um transformador de 12 volts e dependurou-os à frente do balcão. Não se haviam poupado investimentos. "Tinha até uma porra de uma cortina, meu irmão!", relembra um músico de Liverpool, impressionado, e com razão para tanto. "Era a primeira vez que víamos uma, e não sabíamos o que fazer com ela; então, nos primeiros dias, todos ficavam apertando o botão dela, fazendo o negócio ir para a frente e para trás."

A fim de garantir uma operação eficiente do local, Weissleder tinha contratado Horst Fascher como chefe de segurança. Fascher, homem baixo e de cabelos louros, conhecido pela polidez sombria, desempenhara funções semelhantes como fiscal no Kaiserkeller e no Top Ten, o que o transformara em um mito a ser temido na Grosse Freiheit. "As surras que ele dava nas pessoas eram inacreditáveis!", diz um músico, com espanto e admiração, quase quarenta anos mais tarde. "Ele dava uma surra completa nos caras, até eles perderem a consciência. Em algumas das lutas que presenciei, os homens dele batiam nos sujeitos com cadeiras de madeira, com as

banquetas do bar – golpeavam os caras cinco ou seis vezes, e na cabeça: o sangue espirrava para todos os lados. Eles poderiam ter matado alguém facilmente, mas isso jamais parecia incomodar Horst. Ele simplesmente mandava jogar a pessoa para fora e ela era largada lá." Há rumores de que os três dedos que lhe faltavam na mão direita tinham sido cortados por gângsteres.

Os músicos, especialmente os Beatles, adoravam Fascher. Ele os idolatrava como se fosse o tio predileto, praticando seu inglês refinado, falado de um modo bem pronunciado, rápido, mas nada amistoso, e levava-os de carro por toda parte em seu querido conversível Chevy, de um branco reluzente, ano 1957. Havia, ainda, outras vantagens nesse tipo de administração: "Horst nos dava a segurança de que seríamos protegidos", diz Tony Crane, do conjunto The Merseybeats. A cada músico era fornecido um crachá do Star-Club, engenhosamente confeccionado – em letras douradas e com uma estrela azul em destaque –, que "lhe conferia imunidade" em todo o bairro. "Horst nos alertava para que jamais saíssemos sem ele", lembra Ray Ennis. "Sabíamos que ninguém nos incomodaria se estivéssemos usando o crachá, e isso jamais aconteceu." Os grupos de Liverpool podiam esquecer os medos antigos, e naturalmente intensos, que os perseguiam em sua terra natal. Era um alívio não precisar fazer esforço para abrir caminho entre o público após uma apresentação ou não ter de se preocupar com o roubo dos equipamentos. A fim de demonstrar sua gratidão, os músicos colocaram um cartaz no camarim, rebatizando o clube de "Lar de Manfred para Scousers Itinerantes".

A inauguração do Star-Club, em 13 de abril de 1962, foi um sucesso absoluto. Segundo Don Arden, promotor de eventos de Londres, que tinha certa participação no local, a pista de dança estava lotada, "com a presença de 850 a 1.000 pessoas, aproximadamente, dependendo de como queríamos mudar a posição das mesas e mentir para a polícia em relação à capacidade de público da casa". E, com os Beatles, terminou a prática das *jams*, a música improvisada. George tinha chegado bem na hora, vindo de Liverpool, e estava acompanhado de Brian Epstein. Parecia totalmente recuperado e pronto para tocar. Com exceção do fato de a multidão poder ir de uma ponta a outra do clube, prejudicando a visibilidade do palco para parte da platéia, e de que "tinha um comportamento turbulento e agressivo em demasia, algumas vezes", Weissleder havia tido êxito total: da noite para o dia, ele destronara o Top Ten de sua posição privilegiada. Desde então, todos os grupos de Liverpool passaram a tocar no Star-Club, que representava um "degrau acima" no circuito do rock alemão, enquanto o Top Ten recorria à contratação de bandas escocesas, o que, no final, acabou condenando a casa ao esquecimento.

Durante as semanas seguintes, Gerry and The Pacemakers, Kingsize Taylor and The Dominoes, o Big Three, Cliff Bennett and The Rebel Rousers, os Swinging Blue Jeans e os Searchers juntaram-se, uns depois dos outros, aos Beatles em sua permanência triunfante. Esse período foi, do início ao fim, um fenômeno de Liverpool. Não restavam dúvidas de

que uma sonoridade muito característica estava se desenvolvendo: estruturas de acordes que se repetiam nos repertórios, a predileção por fraseados primorosamente modulados e alterações repentinas da harmonia com o uso de acordes menores, referências deliberadas aos Everly Brothers nos vocais em dupla, uma forma de pontuar as letras por meio da dinâmica, isso tudo criando um estilo pop singular e idiossincrático. Levaria ainda um ano para que essas características se aglutinassem e que o mundo todo pudesse identificá-las como a sonoridade de Liverpool ou do Mersey, mas seus aspectos essenciais já estavam ali, presentes.

Nos quase dois meses que os Beatles permaneceram em Hamburgo, novas canções foram acrescentadas a seu repertório: a comovente "If You Gotta Make a Fool of Somebody", "Some Other Guy", de Ritchie Barrett, três canções das Shirelles – "Will You Love Me Tomorrow", "Mama Said" e "Baby It's You" –, sem contar sucessos populares como "You've Really Got a Hold on Me", "Nobody But You", "Please Mr. Postman" e "Mr. Moonlight". A fim de colocar Pete no centro das atenções, eles incorporaram "Boys" e "The Peppermint Twist" ao repertório; para mudar o foco para George, duas canções de Goffin-King – "Don't Ever Change" e "Sharing You" –, bem como "(There's a) Devil in Her Heart", que foi desenterrada de um compacto de um grupo feminino pouco conhecido, chamado The Donays.

Desde o início, os Beatles sempre tiveram excelente ouvido. Eram capazes de escutar algo que ainda estava em estado bruto ou que, de alguma forma, nunca decolara, e saber instantaneamente como dar nova vida à canção. Foi o que aconteceu no início de 1962, quando eles toparam com discos de um cantor americano de rhythm and blues chamado Arthur Alexander, um dos pioneiros da sonoridade soul da cidade de Muscle Shoals, no Alabama, nos Estados Unidos. Apenas uma de suas canções, "You Better Move On" (regravada pelos Rolling Stones em 1964), conseguira alcançar as paradas de sucessos da *Billboard*, mas havia algo de poderoso em seu material que atraiu a imaginação dos Beatles: sua música era direta, genuína e sincera, além de repleta de excelentes melodias. "Queríamos soar como Arthur Alexander", refletiu Paul, em 1987. E, durante certo tempo, as canções dele dominaram os repertórios noturnos dos Beatles – versões enxutas e comoventes de "Soldier of Love", "A Shot of Rhythm and Blues" e "Anna (Go to Him)" –, esta última vindo a ser gravada no primeiro álbum da banda.

Com as novas músicas surgiu uma nova rodada de drogas, tanto para os Beatles quanto para as outras bandas de Liverpool. Combinada com uma quantidade ridícula de cerveja, a anfetamina produzia uma ampliação exaltada do estado de embriaguez, levando o usuário a estraçalhar guitarras no palco, dirigir de modo insano, participar de brigas, aterrorizar mulheres, comportar-se de maneira agressiva em festas barulhentas. Para que o colapso total não ocorresse, eram necessárias mais e mais doses de anfetamina. Convenientemente, naquele mesmo local não havia escassez de fornecedores. Mutti, que acompanhava Horst Fascher ao Star-Club, distribuía "bolinhas" em seu balcão, do lado de fora dos toaletes. Ou então, alter-

nativamente, Tony Sheridan fazia o papel de Johnny Appleseed das drogas estimulantes. O suprimento de que ele dispunha era inesgotável, e ele o fazia fluir generosamente de uma banda para outra. Quando um músico expressava sua preocupação em relação ao fornecimento, um dos gângsteres da região levava-o orgulhosa e arrogantemente de carro a uma fazenda na área rural de Hamburgo. Como lembra uma testemunha ocular desse tipo de episódio: "Ele abria a porta do celeiro, e lá estava o trêiler de um caminhão de reboque; abria violentamente as portas, e deparávamos com uma fileira de caixas e garrafas que ia do fundo do caminhão à porta do celeiro. Então, pegava dali anfetaminas em quantidade suficiente para abastecer o norte da Alemanha durante um ano – de modo que o fornecimento para nós não tivesse custo algum". A loucura produzida por uma farra com cerveja e Prellie [Preludin] não era acidental nem arbitrária. Adrian Barber, do grupo The Big Three, recorda-se de que Manfred Weissleder promovia deliberadamente ambas as substâncias entre os músicos, não para obter lucros do comércio de drogas em si, mas porque "elas nos deixavam chapados e dependentes".

Deliberadamente ou não, John Lennon alimentava sua raiva com um torpor de intoxicação descontrolada. Ele tinha começado a afogar as mágoas em Hamburgo desde o momento que os Beatles chegaram, bebendo com freqüência. No início da manhã, depois de uma das festas que sucederam suas primeiras apresentações, espirrou cerveja morna em Brian Epstein, o que deixou o empresário irritado. Aquilo se tornou a regra nas sete semanas seguintes. Ninguém reclamava quando John aparecia bêbado no palco, ou quando ele brincava com peles de animais ou "começava a babar" após ter comido um "sanduíche de Prellie", mas isso tudo produzia um efeito cumulativo. Gradualmente, suas excentricidades foram ganhando em extravagância e ficando mais destrutivas. John começou a meter-se em brigas que não conseguiria vencer e a provocar a irritação dos amigos com saraivadas de ofensas gratuitas. Disse a Adrian Barber que "as pessoas, todas, não passavam de merda" e mereciam ser insultadas. Parecia que qualquer um que cruzasse o seu caminho era presa fácil. Gerry Marsden lembrou-se de uma noite em que, sem a menor provocação, John golpeou a cabeça de um colega com uma garrafa durante um jogo de cartas entre amigos e, como represália, apanhou. O rapaz "cobriu John de porradas". "E todos nós simplesmente ficamos por ali, de pé, e deixamos que ele fizesse aquilo." Com suas atitudes, diziam os amigos, ele estava pedindo por isso, e teve o que merecia.

A juventude de John foi repleta de farras e de brigas como essa. Tornou-se "moda, entre os músicos, chegar a um ambiente fazendo arruaça, além de coisas inexplicáveis, chocantes", mas John enfrentava platéias sem ligar para as possíveis conseqüências. Uma noite, ele se dirigiu para o microfone, dançando, e anunciou: "Ei, vocês se lembram da guerra? Pois é, nós é que vencemos, porra!" Então, colocando a mão na virilha, gritava: "*Sieg heil* isto

---

* *Expressão alemã que era um tipo corriqueiro de saudação entre os nazistas. (N. do T.)*

aqui!" Caso não conseguisse chamar a atenção do público, abaixava as calças e saltitava pelo palco de cuecas.

Amigos de Liverpool, acostumados à agressividade de John, achavam que ele tinha ficado "ligeiramente *pirado*". John, por sua vez, numa auto-avaliação mais severa, teimava em dizer, tempos depois, que estava "completamente *louco*". Mas a raiva e o ódio de si próprio eram o resultado de algo muito mais racional. Ferido pelo mundo real, ele preferia enfrentá-lo bêbado. A bebida era uma desculpa, uma forma de enterrar a dor que sentia pela morte de Stu. Bêbado, não teria de lidar com a perda ou com sentimentos não-resolvidos.

Se os demais membros do grupo se preocupavam com John, eles nada faziam para intervir no processo. Pelas informações que se tem, eles jamais aceitaram reconhecer que John estivesse fora de controle, nunca sugeriram que ele se controlasse. Deve ter parecido perfeitamente normal, para três jovens na faixa dos vinte anos, que um colega quisesse desabafar em um lugar como a Grosse Freiheit. Os jovens de Liverpool eram conhecidos por "fazer comentários ruidosos e repentinos, feito loucos". E isso não estava muito longe do comportamento normalmente hostil de John – que era somente mais acentuado e de maior duração que antes.

Parte daquilo, sem dúvida, poderia ser resultado da frustração. Essa é uma palavra com que ele se atracaria repetidamente em futuras recordações de Hamburgo: frustração com a rejeição da Decca, com a imagem dos Beatles, com o fato de eles não terem um baterista de alto nível, frustração com o futuro indefinido. A essa altura, as notícias que chegavam de Cynthia contribuíam para sua insatisfação. Ela tinha se mudado para um apartamento de um quarto, "um cômodo único, decadente e pequeno", com um banheiro compartilhado do lado de fora, em um conjunto residencial perto de Penny Lane, onde John esperava estabelecer residência permanente, com ela, após o retorno do conjunto a Liverpool (isso em que pese o fato de John ter iniciado um relacionamento tórrido com Bettina Derlin, uma das *bartenders* mais provocantes do Star-Club). A essa altura, porém, Cynthia tinha convidado Dot Rhone a lhe fazer companhia na nova moradia. Em vez de encorajar a auto-suficiência adquirida por Cynthia, John lhe escreveu, às pressas, uma carta em que mal conseguia disfarçar sua insatisfação. Ele recomendava com insistência que Cynthia "procurasse outro apartamento" para Dot, a fim de que a privacidade do casal não fosse comprometida. John via Dot, que era ainda mais frágil e insegura do que ele, como uma ameaça ao relacionamento dos dois. "Imagine tê-la por perto o tempo todo, enquanto estávamos na cama – e imagine Paul entrando no apartamento o tempo todo – e sobretudo quando eu não estivesse lá. Eu odiava a idéia."

Além da música, Cynthia representava o único aspecto agradável na vida de John. Agora, os ventos passavam a soprar em outra direção, e o solo sob os pés de ambos começava a ceder.

[II]

Por volta do início de maio, Brian Epstein estava desesperado. Não lhe restava mais nenhuma alternativa no que dizia respeito a contatos com gravadoras, e ele temia encarar os Beatles de mãos vazias quando eles retornassem dali a poucas semanas. "Ele estava realmente sentindo a pressão", lembra Alistair Taylor. "Foi ficando cada vez mais atormentado." Sentindo-se encostado na parede, Brian venceu o orgulho e voltou a procurar George Martin para conversar sobre a vaga oferta que ele lhe havia feito, de um teste com os Beatles.

Parecia um exercício de futilidade, mas Brian foi ao encontro de Martin mostrando, em sua expressão facial, o maior encanto que podia; estava determinado a conquistar a amizade do produtor, além de seu apoio. Aparentemente, a abordagem teve resultados. Durante um encontro amistoso nos estúdios da EMI na manhã de 9 de maio, Martin não somente honrou a oferta de fazer um teste com o grupo como propôs assinarem um contrato de gravação antes mesmo de encontrá-los. Tratava-se de um progresso extraordinário e, sem dúvida, algo que Brian não tinha imaginado. Ele deve ter ficado perplexo, para não dizer exultante, de empolgação.

No entanto, embora o gesto de Martin parecesse generoso, isso não representava muito mais do que uma medida de segurança para ele, no caso de os Beatles corresponderem às expectativas. Efetivamente, o contrato não dava garantia nenhuma ao grupo, muito menos uma sessão de gravação. Na verdade, ao assiná-lo, os Beatles davam à EMI o controle total sobre sua produção musical *se* o teste parecesse promissor, e, nesse caso, Martin teria somente de acrescentar sua assinatura ao documento para que ele fosse legalmente vinculativo. Caso contrário, ele não teria validade nenhuma.

Brian, que certamente percebeu as desvantagens da oferta, respondeu rapidamente, acreditando que um contrato qualquer era melhor do que nada, àquela altura. Assim, em 9 de maio de 1962, ele marcou uma data para o teste, que aconteceria poucos dias depois do retorno dos Beatles de Hamburgo, e então correu até a agência de correios mais próxima para telefonar a seus pais e mandar dois telegramas. O primeiro tinha como destinatário os Beatles, em Hamburgo – era um recado incisivo, que definiu os rumos de tudo o que acabaria acontecendo depois. O telegrama dizia:

> PARABÉNS RAPAZES. EMI SOLICITA SESSÃO GRAVAÇÃO.
> FAVOR ENSAIAR MATERIAL NOVO.

Uma segunda mensagem, enviada à redação do *Mersey Beat* no mesmo dia, dizia:

Faça a coisa certa

GARANTI CONTRATO PARA BEATLES GRAVADO [SIC]
COM EMI SELO PARLAPHONE [SIC]. 1ª DATA
GRAVAÇÃO MARCADA PARA 6 JUNHO.

Era uma notícia formidável. Nenhum dos rapazes tinha sido avisado previamente sobre os novos desdobramentos daquela frente, e George era o único que mantinha esperanças de que algo assim surgisse. Como forma de comemoração, eles deram palmadinhas nas costas uns dos outros e repetiram o refrão:

– *Where are we going, boys?*
– *To the top, Johnny! To the top!*
– *And where is the top?* – ele insistia.
– *The toppermost of the poppermost!**

Eles tinham desejado isso havia tanto tempo que, agora que tinham a conquista nas mãos, mal podiam crer no que lhes acontecia.

Embora os Beatles tivessem salvado John de uma melancólica vida caseira, Cynthia Powell não teve a mesma sorte. Em fevereiro, a mãe de Cynthia emigrara inesperadamente para o Canadá, alugando a casa da família e deixando a filha, de apenas 19 anos, sozinha, sem a menor assistência. Sem condições de sustentar-se até terminar seus estudos de arte, Cynthia perambulou de um lugar para outro como se fosse órfã, sobrevivendo por um curto período como uma das hóspedes de Mimi, enquanto suas economias se esvaíam. Em seguida, passou um mês com sua tia Tess, tendo de locomover-se em transporte público a partir da distante península de Wirral, e intercalando, nesse período, noites passadas no sofá de seu amigo Phyllis McKenzie.

No final da primavera, o tumulto na vida de Cynthia já chegara a um clímax sem precedentes. John tinha partido, a mãe dela estava do outro lado do mundo. Em vez de retomar as aulas na escola de artes, ela lecionava, agora, em um curso secundário na sombria Garston, onde as crianças eram terríveis a tal ponto que se dizia que "brincavam de pega-pega com machadinhas". A sensação de "isolamento" começava a tomar conta dela. Para complicar mais as coisas, o dinheiro de Cynthia tinha acabado, obrigando-a a aceitar ajuda do governo. Embora tivesse seu próprio apartamento, ela se sentia vulnerável, desesperada. Convencida de que o controle da situação lhe escapava das mãos, Cynthia passou a sentir

---

* *Ver a nota na página 280. (N. do E.)*

enjôos – literalmente falando. De manhã, acordava com náuseas, com uma sensação de letargia; tinha de fazer esforço para levantar-se da cama. Quando sua "menstruação começou a se atrasar, cada vez mais", aconteceu algo que teria efeitos imprevisíveis.

Cynthia temia pelo pior: que estivesse grávida. Em uma consulta feita às pressas, o médico confirmou a gravidez, repreendendo-a duramente com um discurso sobre senso de responsabilidade e controle de natalidade. "O horror daquilo era grande demais para que eu pudesse absorver", disse ela. Depois, Phyllis McKenzie tentou consolá-la; porém, mais problemas estavam por vir: no caminho para o exame médico, Cynthia abriu um envelope da escola de artes que tinha chegado pelo correio, de manhã, e ficou sabendo que fora reprovada nos exames. Completamente envergonhada, ela admitiu para Phyllis que a situação estava além de suas forças.

Com a mãe longe e John em Hamburgo, a única pessoa com quem Cyn podia conversar sobre essas coisas era Dot Rhone. As duas tinham se tornado inseparáveis desde a partida dos Beatles. Ambas ingênuas, ambas inseguras, ambas ofuscadas por namorados manipuladores, que exploravam sua ingenuidade e insegurança, elas se apegavam uma à outra como duas órfãs. Nenhuma delas tinha muita vida social fora de seus relacionamentos; estavam carentes como filhotes de aves – John e Paul lhes davam tudo de que elas precisavam na vida. Agora, sozinhas durante todas aquelas semanas, um sentimento de verdadeira intimidade surgia entre as duas. Passavam juntas quase todas as noites, sobrevivendo com refeições precárias, e então se esticavam na cama de Cynthia até tarde, fumando e dando risada dos rapazes. Inesperadamente, em maio, o apartamento vizinho ao de Cynthia ficou vago. Dot conta: "Eu não tinha como bancar essa despesa, mas Paul se ofereceu para pagar o aluguel". Ela se mudou no dia seguinte. Como Cynthia, Dot alimentava fantasias quanto ao retorno de Paul, de que os dois construiriam um lar juntos e, no final, surgiria a proposta de casamento. O arranjo todo parecia ideal: os dois beatles morando um ao lado do outro, ao mesmo tempo em que suas namoradas eram amigas inseparáveis.

Quando Cynthia ficou grávida, Dot veio, naturalmente, ajudá-la. "Ela estava com muito medo", lembra Dot. "Queria se casar com John, é claro, mas aquele não era o momento certo. Percebeu que ainda não estavam prontos para isso, mas não havia outra solução."

Tentando deter a escalada do medo irracional, Dot procurou acalmar a amiga, oferecendo-lhe total apoio emocional. Ela tinha sensibilidade suficiente para não tratar a gravidez de Cynthia como uma coisa menor. Certas precauções deviam ser tomadas, e a amiga precisava seguir uma dieta balanceada. Dot cuidou de Cynthia zelosamente, garantindo a ela que tudo ficaria bem. Passava as noites dando-lhe conselhos e demonstrando companheirismo, e chegou a ensaiar, junto de Cynthia, as maneiras como ela poderia dar a notícia a John. Quando esse momento finalmente chegou, no entanto, foi mais difícil do que as duas poderiam prever.

Em 2 de junho os Beatles voltaram para Liverpool, cercados de enormes expectativas. O *Mersey Beat* incitou o entusiasmo em relação ao retorno da banda, provocando grande euforia no coração de fãs fiéis. Havia até um "fã-clube oficial" que fazia uma entusiasmada publicidade do grupo nos bares e clubes. Espalhou-se rapidamente na cidade a notícia de que "os Beatles estavam de volta". Havia uma expectativa no ar para ver que inovações eles traziam de Hamburgo, que mudanças radicais tinham feito, quais eram as boas novas.

Brian foi encontrar os rapazes no aeroporto e sugeriu um almoço improvisado para comemorar, mas todos queriam muito ir para casa.

John, em particular, desejava ver Cynthia e o novo apartamento deles. Seguiu direto para o prédio de aparência desoladora e subiu os degraus das escadas "de dois em dois", irrompendo no quarto com flores, comida e um sorriso jovial. O silêncio que se seguiu à cena foi dolorosamente embaraçoso. Cynthia decidiu não fazer rodeios. Fazia poucos minutos que John tinha entrado no apartamento quando ela, sem pensar muito nas palavras que usaria, revelou a novidade.

Grávida: John deve ter se sentido como em meio a uma emboscada, e teve, no princípio, dificuldade em digerir o significado daquilo. Estático, olhou fixamente para ela, estupefato, incapaz de disparar qualquer comentário de improviso, como estava acostumado a fazer. "À medida que as palavras eram processadas, vi a cor literalmente desaparecer das faces dele", Cynthia relatou. "Ele ficou pálido." Ela fez o possível para dar a notícia com um toque de humor, mas era impossível ignorar a decepção de John.

A preocupação de John passou imediatamente para os Beatles. "Pensei que aquilo significaria um adeus ao grupo...", John confessou mais tarde, quando o impacto do choque tinha se amenizado. Após todo o árduo trabalho, os anos de infindáveis apresentações de pouca qualidade e de decepções contínuas, a utopia estava sendo destruída. Assim, sem mais nem menos, bem no momento em que uma mudança radical parecia inevitável. Ele sentia que, agora que o destino finalmente o bafejara com a expectativa do êxito, o próprio destino colocava tudo a perder novamente.

Resignado, ele se propôs fazer a coisa certa: casar com Cynthia.

Por um curto período de tempo, ela se manteve esperançosa de que tudo ficaria melhor. Surgira uma boa safra de oportunidades para os Beatles, que distrairiam John desse último abalo. Nem mesmo se sabe se ele tomou Paul como confidente sobre a situação; McCartney sempre se mostrava pragmático em assuntos desse tipo. "John não partilhava muita coisa com os outros", lembra Bill Harry. "Ele se sentia melhor no papel de sozinho no mundo. Parecia muito reservado, como se não tivesse disposição para confiar nas pessoas – ou então não sabia direito como fazer isso."

Apesar da grande agitação emocional, os Beatles tomaram uma considerável distância dessa preocupação ao partir para o novo teste, que seria logo em seguida, em 6 de junho de 1962,

apenas quatro dias após o retorno de Hamburgo. Confusos e exaustos em razão da orgia de sete dias pela qual tinham passado, os Beatles nutriam otimismo cauteloso em relação a seu êxito junto a George Martin, embora acreditassem que, como desejava Brian, o contrato oferecido pela EMI conduziria diretamente a uma sessão de gravação. No entanto, o espectro sinistro da Decca pairava sobre eles: nada mais podia ser dado como certo, especialmente por Brian, que lhes lembrava que aquela seria "a última chance" no que dizia respeito às gravadoras.

Se os sinais do destino representassem as realidades vindouras, já podiam se considerar dentro de um buraco. O estúdio para o qual Brian encaminhou os rapazes revelou-se quase impossível de ser encontrado. Por mais de meia hora, Neil Aspinall dirigiu de maneira hesitante a perua, carregada com os Beatles e seus equipamentos, através do modorrento subúrbio londrino de St. John's Wood, no norte da cidade, à procura da entrada para os estúdios da EMI. De alguma forma, acabaram chegando a uma área residencial luxuosa, em cujo ziguezague de ruas se contemplam extravagantes mansões eduardianas, realçadas por amplos gramados, sebes de plantas lilás e arbustos aparados de maneira monotonamente plana, como mesas. "E o estúdio de gravação?...", repetiam os Beatles, impacientemente, enquanto a perua desacelerava em frente ao número 3 da Abbey Road, na intersecção com a Grove End. Neil comparou o local com o endereço que lhe tinha sido dado. Conferia, mas o lugar parecia completamente errado. "Isto é uma casa!", Pete Best lembra-se de ter dito, olhando fixamente para a construção baixa, de dois andares, cercada por um muro com grades. Não havia nenhuma placa, nenhum sinal oficial que anunciasse ser aquele prédio uma propriedade da EMI. "Tem de ser este lugar", concluiu Neil, estacionando em um pátio de acesso atrás dos portões. Mas, enquanto eles descarregavam a perua, uma ponta de incerteza tomou conta do grupo. "Que lugar é este?", perguntaram-se. "Onde é que George Martin vai fazer nossa gravação?"

O estado de perturbação do grupo não era sem sentido. Abbey Road não foi feito para parecer um complexo para gravações, e muito menos uma gravadora propriamente dita, como outros estúdios da EMI em Hayes, que eram anexos às fábricas de discos. A construção foi inaugurada em 1831 como residência de nove quartos, com cinco salas de recepção, dependências para empregados e uma adega, antes de ser transformada no primeiro estúdio "projetado com esse objetivo (ou 'customizado')". Apesar de toda a sobriedade da construção, muito da tecnologia moderna encontrada nos estúdios mais imponentes e de alta tecnologia foi inicialmente desenvolvido por engenheiros da EMI em uma daquelas salas em formato de caixas e de teto baixo. Os princípios básicos da estereofonia foram desenvolvidos lá, assim como os microfones com sistema de bobina móvel, os gravadores de fita com válvulas e um conjunto divertido de efeitos sonoros que ganharam uso industrial mundo afora durante os anos da guerra e depois disso. Nada daquilo, no entanto, teria impressionado os apreensivos Beatles, que estavam ficando cada vez mais ansiosos com a oportunidade de deixar sua própria marca ali.

Seja como for, sua sensação momentânea, ao entrar na casa, era de espanto e de admiração – era como "entrar em... um outro mundo". A extensão do interior do edifício tranqüilizou claramente o grupo. "Vir para Abbey Road pela primeira vez [...] Pensamos: 'Este é um lugar pequeno'", lembra Paul, 'mas o espaço não tinha mais fim...'." A fachada simples, como perceberam mais tarde, era somente aparência. O lugar era imenso. Como um quebra-cabeças chinês, um bloco de construções fora levantado, uma atrás da outra, no lugar que costumava ser um jardim, e corredores conduziam, em ângulos retos, a mais estúdios e escritórios. Carregando seu equipamento como porteiros de hotel, os Beatles fizeram um esforço para manter a compostura. Era incrível e admirável – e a *tranqüilidade* típica de uma biblioteca, dentro do estúdio, era assustadora.

Brian veio correndo para encontrá-los, enquanto eles mexiam em seus equipamentos, ruidosamente, dentro da casa. Rindo, provavelmente aliviado com o fato de eles terem aparecido dentro de um período de tempo razoável, tentou responder às várias perguntas dispersas feitas pelo grupo, enquanto os conduzia em direção ao estúdio 3, a "suíte do canto", que tinha sido reservada para o teste. Havia uma excitação febril no ar e, enquanto dois assistentes da EMI acompanhavam o grupo pelo corredor, os Beatles travaram entre si uma conversa brincalhona como as que tinham com o público de suas apresentações, fazendo piadas e "soltando frases curtas e rápidas" uns para os outros, a fim de reduzir a tensão que estavam sentindo. "Estávamos nervosos", reconheceu Pete Best. "Sentimos um frio na barriga." Ainda assim, defensivamente, eles ergueram a seu redor um disfarce cômico, de modo que seu medo não ficasse transparente. "Éramos arrogantes, metidos. Sabe como é: *Nós somos os Beatles.* Não estávamos dispostos a revelar nossa insegurança a ninguém."

Tudo mudou, no entanto, quando eles empurraram a porta – e entraram no estúdio 3. "Olhem para o tamanho deste lugar!", diziam um ao outro, com um sorriso radiante, achando que aquilo parecia "um campo de futebol". O estúdio era amplo e arejado, com um leve cheiro de ambiente de hospital. Fios serpenteavam no chão em várias direções, algumas cadeiras estavam empilhadas em um canto, como de hábito, e havia uma mesa de som ao lado. Fora isso, o estúdio nada mais tinha da parafernália de gravação que haviam visto na Decca, ou mesmo nas sessões da Polydor com Tony Sheridan.

Enquanto eles se preparavam, não se encontrava George Martin em parte nenhuma. Os Beatles foram apresentados aos detalhes do processo técnico por Ron Richards, um outro produtor da Parlophone, que trouxe dois engenheiros de som para verificar o minguado equipamento de som da banda. No fim, os rapazes foram levados até a cantina, no andar de baixo, onde Martin estava sentado tomando chá. Tempos depois, ao relembrar seu primeiro encontro com os Beatles, Martin gostava de pular o início e falar da sessão propriamente dita, em que ocorreu o "amor à primeira vista". Sem dúvida, Martin foi atraído por eles de alguma forma

instintiva, a personalidade dos rapazes o cativou, o comprimento dos cabelos deles (que ele considerava "chocante") o deixou pasmo. Na realidade, porém, o teste foi mais profissional do que romântico. Tudo se resumiu em uma única coisa: Martin queria ouvir o que eles eram capazes de fazer. Então, avaliaria o potencial da banda e determinaria o passo seguinte a dar.

Primeiro, os Beatles passaram a tarde toda mostrando seu material a Ron Richards. Eles tinham apurado um conjunto de 32 músicas selecionadas por Brian de seu imenso repertório, mal parando para respirar entre uma e outra. Passaram ligeiramente por todas elas, como se estivessem numa rápida sessão de hora do almoço no Cavern. Richards diz que gostou imediatamente dos rapazes, pessoalmente falando, mas "não ficou verdadeiramente impressionado" com o que ouviu. As composições do grupo o entediaram, e as habilidades deles como músicos eram, no máximo, "adequadas". Se dependesse dele, diz Richards: "Eu provavelmente não teria contratado os Beatles".

Felizmente, não cabia a ele a decisão. Martin havia instruído Ron para simplesmente deixá-los à vontade e encontrar duas ou três músicas que pudessem ser adequadas para gravação em disco. De imediato, Richards escolheu "Please Please Me", que o conjunto começara a tocar no Star-Club. No entanto, essa música tinha um andamento muito lento e um tom lamurioso – ao compô-la, John usara como modelo "Only the Lonely", de Roy Orbison –, com uma linha repetitiva da guitarra que estava deixando Richards enlouquecido. "Eles repetiam aquela progressão de acordes" – os dois compassos instrumentais que precedem o verso "Last night I said these words to my girl", "o tempo todo até o fim da música", lembra ele. Era excessivo, um erro de amador. Polidamente, Ron sugeriu que George "tocasse aquilo somente nas pausas", o que imediatamente mudou o foco da canção e lhe deu energia. Ele também gostou da absolutamente primitiva "Love Me Do" – uma co-autoria de John e Paul do tempo em que ainda estavam nos Quarry Men –, em razão da maneira como prolongavam o "so plee-ee-ee-ase – love me do" no final de cada verso.

Depois de peneirar o material, Richards decidiu fazer uma pausa para a janta antes de gravar quatro músicas – as duas mencionadas acima, de Lennon e McCartney, uma outra deles, "Ask Me Why", e a velha e surrada canção latina "Bésame Mucho", que os Beatles tinham aprendido de um compacto do grupo vocal The Coasters.

Para um teste, a sessão teve resultados contraditórios. Ron Richards achou que "eles tinham ótima desenvoltura no estúdio", mas não ouviu nada que o estimulasse. O engenheiro que o assessorava, Norman Smith, concordou. "Eles não me impressionaram nem um pouco", lembra ele. George Martin partilhou as reservas de seus colegas após ter ouvido a reprodução da fita, no fim da sessão. Embora tivesse gostado muito da voz dos Beatles, era o repertório gravado que o incomodava acima de tudo. "Bésame Mucho" falava por si – tratava-se de uma versão requentada e de gosto duvidoso –, mas as composições próprias

simplesmente não estavam à altura das expectativas. "Eles eram compositores medíocres" – foi o que Martin achou. "A produção própria não era nada boa."

Após a reprodução, Martin e Norman Smith criticaram a fita um tanto impiedosamente. A severidade de sua reação surpreendeu os Beatles, que escutaram cabisbaixos enquanto os dois "criticavam energicamente, durante quase uma hora e [...] de um modo muito direto", o desempenho do grupo. Eles falaram sobre tudo, da falta de "conteúdo adequado", passando pelo processo de "ornamentação do som", até a postura deles, que, de alguma forma, havia decepcionado os homens da gravadora. No entanto, embora tivessem posto a nu vários aspectos da execução, eles decidiram ocultar uma das críticas. Ron Richards reclamara para Martin, à parte, que "o baterista não era bom e precisava ser substituído". Eles tinham, em vão, tentado trabalhar o ritmo durante a sessão, para que Pete regularizasse o andamento das músicas. Richards procurou ajudá-lo ao longo da sessão, batendo com as mãos um motivo rítmico de tambor, um motivo razoavelmente simples – *bum-ba-bum / bum-ba-bum* –, que estimulava Pete a tocar com o pé esquerdo. "Achei que isso faria o ritmo da música se normalizar", lembra Richards, "mas ele simplesmente não conseguia reproduzir o que eu fazia." Tudo o que Pete conseguia fazer era tocar "quatros": *bum – bum – bum – bum*. Se a intenção era gravar decentemente aquele grupo, "o baterista teria de ir embora", Richards disse a Martin, o qual prometeu que teria uma conversa com Brian Epstein a esse respeito. Porém, mesmo sem ter revelado esse defeito ao grupo, a reação do produtor, em geral, havia sido rude. Ele tinha conseguido fazer o conjunto regredir a erros passados, a coisas que eles prefeririam esquecer. Depois que o último compasso foi tocado fez-se um longo silêncio, carregado de ansiedade. Num tom quase de quem pede desculpas, Martin perguntou aos Beatles se havia alguma coisa de que *eles* não tinham gostado. Após uma breve e oportuna pausa, George Harrison comentou, com ênfase: "Não gosto da sua gravata".

Silêncio no estúdio. Por uma fração de segundo, ninguém respirou. Um limite havia sido ultrapassado. Martin fixou um olhar sério em George, incerto sobre a melhor atitude a ser tomada em relação àquele garoto, quando percebeu um sorriso muito discreto no canto da boca de George. Uma piada! Ele tinha feito uma piada! Mas que maneira perfeita de quebrar o gelo! O amplo sorriso de Martin, de orelha a orelha, mostrou sua aprovação.

Como lembra Norman Smith: "Aquele foi o momento da virada". A banda assumia, naquele instante, o estilo Beatles, a maneira jocosa de disparar jogos de palavras e construções de duplo sentido, de um jeito que lembrava os Goons*. "Durante aquela conversa, em particular, foi que percebemos que eles eram especiais." Era algo arrebatador. Todos os três – Pete não dizia uma palavra sequer – ridicularizavam um ao outro como comediantes

---

* *Grupo humorístico inglês de imenso sucesso, formado na década de 1940, cujos componentes começaram a carreira, individualmente, divertindo as forças armadas durante a Segunda Guerra Mundial. (N. do T.)*

profissionais. Martin e Smith riram tanto que as lágrimas molharam o colarinho de suas camisas. "Temos de contratá-los, nem que seja só pelo senso de humor deles", disse Smith a Martin depois que o conjunto recolheu suas coisas e partiu. Martin prometeu pensar no assunto – mas já tinha tomado uma decisão. Os Beatles eram um bom negócio.

◆◆◆

Os Beatles retornaram para Liverpool sentindo-se razoavelmente otimistas. Martin lhes tinha prometido que em breve os veria novamente, e alimentara em Brian a expectativa de que uma sessão de gravação propriamente dita estava no horizonte. A promessa de que ele procuraria material novo para o conjunto parecia ser prova suficiente do interesse de Martin. Repentinamente, tudo parecia estar virando a favor no caminho dos Beatles.

Mas houve complicações imprevistas. Para começar, os Beatles tinham contraído gonorréia em Hamburgo. A prática do sexo inconseqüente era tão comum que ter pego a doença praticamente não passava de uma compensação por todos os esforços feitos por eles. Agora, no entanto, o problema era de Brian – precisava ajudá-los a abafar a notícia. Brian pedira a seu advogado, Rex Makin, que encaminhasse o grupo a um especialista em doenças venéreas, e o advogado exigira discrição. A essa altura, John e Cynthia já tinham obtido a permissão oficial de casamento, e a gonorréia era, à primeira vista, prova de adultério e, automaticamente, uma razão para divórcio. Além disso, se John transmitisse a doença a Cyn, ela poderia dissolver o relacionamento dos dois e reivindicar uma parcela de seus ganhos. A probabilidade de esse cenário se concretizar não era grande, mas Brian não queria correr riscos. Makin, que lidava com alguns casos de matrimônios arriscados, tinha, entre seus contatos, uma equipe que ele chamava de "especialistas em doenças venéreas domesticadas", que tratava de tais casos com extrema confidencialidade.

Pesando tudo, essa situação representou muito pouco em contraste com o problema que Paul teve de enfrentar em seguida. Uma noite, logo após ter retornado de Londres, ele passou para buscar Dot, que tinha sido examinada durante a tarde pelo médico de uma amiga. Na úmida noite de primavera, ele olhou uma só vez para o rosto de Dot e percebeu num instante o que se passava. Inclinou-se em direção a ela e sussurrou: "Você vai ter um bebê". Dot só conseguiu erguer os ombros pequenos e balançar afirmativamente a cabeça, tentando não se afundar no desespero.

Em silêncio, eles foram de carro até a balsa do Mersey e atravessaram o agitado rio em meio à escuridão, em busca de respostas. Abraçados um ao outro, tranqüilizados mas cheios de dúvidas. Horas torturantes se passaram. Nenhum dos dois estava preparado para dizer ao outro exatamente o que sentia. "Paul tentava mostrar uma atitude positiva em relação ao caso",

lembra Dot, "mas ele tinha medo. No início, disse que não deveríamos nos casar, pois éramos jovens demais. Eu *queria* me casar, mas não podia dizer isso a ele." Contrariando seus impulsos, ela já tinha agendado um horário em uma agência de adoção. Ele calou os lábios de Dot com dois dedos: não. Esse não era o caminho certo. Deveriam pensar na honra – na dele e na dela.

Agarrados um ao outro, eles decidiram arcar com as conseqüências. Juntos, confessaram o acontecido a Jim McCartney – que, para surpresa dos dois, "ficou encantado". Eles deveriam ter o bebê, insistiu Jim, independentemente do fato de Paul não estar pronto, muito menos Dot; ela tinha somente 18 anos. Jim adorava crianças. Além disso, desde a morte de Mary ele se sentia solitário.

O arranjo estava feito: Paul e Dot se casariam antes do grandioso evento de novembro – o nascimento da criança –, e assim que o bebê viesse ao mundo iriam morar com Jim. Paul seria o segundo dos Beatles a se estabelecer: Lennon e McCartney, como deveria ser. Antes que surgisse qualquer discussão, Paul foi até a prefeitura e obteve a permissão oficial de casamento. Dot já usava a aliança de ouro que ele lhe havia dado em Hamburgo.

Se pelo menos Paul quisesse se casar de verdade...

◆◆◆

Entre o teste na Parlophone, em 6 de junho, e a produção de um espetáculo sofisticado de rock'n'roll, previsto para o dia 21 de junho no Tower Ballroom, Brian programou para os Beatles uma impiedosa maratona de doze apresentações no Cavern, iniciada por um "*show* de boas-vindas dos Beatles", que concentrou novecentos fãs espremidos berrando dentro daquele porão sujo e apertado. Durante seis dias, eles fizeram duas apresentações diárias e consecutivas, interrompidas apenas por uma aparição casual em um programa de rádio da BBC de Manchester.

Tudo isso era cuidadosamente coordenado por Brian, cujo pequeno escritório da NEMS, situado em cima da loja de discos de Whitechapel, tornou-se o "Eppy-centro" de uma operação paralela, dedicada quase inteiramente a seus negócios como empresário. De repente, seu volume de trabalho dobrou quando ele contratou Gerry and The Pacemakers, e o número de funcionários aumentou – para aumentar novamente logo em seguida.

Estavam todos comprimidos em uma suíte de dois quartos, organizada e bem-arrumada. A sala de Brian ficava escondida atrás de divisórias de vidro, e mais adiante sentavam-se duas jovens que datilografavam os contratos, comprovantes de pagamento e cartas aos produtores, confirmando diversas datas. Sendo ele mesmo uma pessoa determinada e automotivada, Brian as fazia trabalhar como escravas. "Ele era muito meticuloso quanto à forma de tratar as coisas", diz Frieda Kelly Norris, que tinha 16 anos quando entrou na empresa. "Se a gente cometesse algum tipo de erro, o rosto de Brian ficava vermelho, até

que ele explodia numa crítica muito severa." Novas cartas eram escritas rapidamente a cada momento livre, e "ele não tinha paciência de esperar" que elas estivessem no papel. Ficava muito nervoso se elas não ficassem prontas para receber a assinatura dele no tempo que lhe parecia razoável. Depois de ter ditado uma carta – ou, às vezes, uma série delas, em um estilo rápido e *staccato*, parando repetidamente no meio da frase e mudando a continuação do texto –, o texto era esquadrinhado, e que Deus ajudasse a datilógrafa que deixava escapar um erro. "Uma vez, transcrevi uma carta bastante longa e levei-a para que ele a assinasse", recorda Frieda Kelly. Ao verificá-la, Brian encontrou um erro de ortografia e, esbravejando, jogou-a de volta sobre a escrivaninha dela para ser refeita. Na minuta seguinte, ela se esqueceu de uma vírgula. "Dessa vez, o que eu precisava fazer era apenas inserir a vírgula no final da linha, onde ela deveria estar, mas ele passava a caneta pelo parágrafo todo, de modo que a carta não pudesse ser corrigida, obrigando-me a datilografar a carta inteira de novo."

O estilo tinha importância máxima, assim como a aplicação. Brian ficava enfurecido se seus funcionários não estivessem constantemente ocupados. "Algumas vezes eu mudava os papéis de um lado para outro na escrivaninha, só para evitar os comentários sarcásticos dele", diz Beryl Adams, sua primeira-assistente. "Se eu parasse para assoar o nariz, ele aparecia atrás de mim, olhando fixamente, até constatar que eu tinha voltado ao trabalho." Se uma das assistentes terminasse as tarefas que lhe eram designadas, o que raramente ocorria, havia material dos fãs-clubes em quantidade suficiente para mantê-la ocupada.

Mesmo antes da primeira sessão de gravação do grupo, o fã-clube dos Beatles já estava em plena atividade. Uma adolescente chamada Roberta Brown, que acompanhava os Beatles de *show* em *show*, criou o fã-clube como uma forma de insinuar-se junto ao grupo. Todos os meses, Bobby enviava um boletim informativo verborrágico, mimeografado, destinado principalmente às garotas da região, que pagavam a mensalidade de 5 xelins e escreviam periodicamente pedindo informações sobre a vida privada dos rapazes – "a cor dos olhos e dos cabelos, a altura, as preferências deles em relação a garotas, carros e comida [nessa ordem], e também sobre as próximas apresentações da banda". Elas formavam um grupo pequeno e entusiasmado – talvez de 35 ou 40 garotas. No entanto, em meados de 1962, a correspondência chegava à casa dela em sacas volumosas e, a cada dia que passava, o tempo que esse trabalho lhe tomava – além do esvaziamento progressivo de sua conta bancária – fazia essa atividade lhe parecer menos estimulante.

Frieda Kelly tinha iniciado a colaboração com o fã-clube antes de começar a trabalhar na NEMS, e então persuadiu Brian a se envolver nele. Essa oportunidade, na visão dele, foi uma bênção. Aquilo lhe abriria um canal direto de comunicação com os fãs dos Beatles, que poderiam ser inundados com publicidade. "Brian dizia que, se lhe passássemos os pedidos dos fãs, ele nos pagaria as despesas com postagem e com o material de escritório que

fosse necessário", diz Frieda. Como homem de negócios, Brian reconhecia o valor de uma base de operações para consumidores fiéis.

Ele sabia também como motivar as pessoas. "Nós conversávamos em seu escritório todas as tardes, na hora do lanche", conta Bob Wooler. "Ele normalmente deixava uma garrafa de conhaque guardada ali. Se estivéssemos realmente a fim de beber – em outras palavras, beber gim –, nos encontrávamos no Beehive, na Paradise Street, só para que ele pudesse me manter atualizado." Cada movimentação dos Beatles era informada a Wooler, para que ele pudesse estimular as fãs do grupo e manter aceso o entusiasmo delas. Essa era uma estratégia empregada pelo coronel Parker, empresário de Elvis, no tempo em que este servia o exército, e era analisada com inveja e admiração por Brian. "Algumas vezes ele chegava esfregando as mãos: 'Ei, que ótima notícia, Bob, ótima notícia! Vão fazer uma reportagem sobre eles na Rádio BBC de Manchester. Você acha que pode organizar uma viagem de ônibus, partindo do Cavern?'" Como incentivo, Brian se oferecia para pagar todas as despesas.

A apresentação em Manchester foi um divisor de águas. Brian tinha persuadido os Beatles a voltar de ônibus para casa. Esse foi um gesto generoso para as fãs, que aplaudiram feito loucas durante a apresentação do grupo. Dentro do Playhouse Theatre, os Beatles tinham tocado os corações. A reação da platéia fora fenomenal, melhor do que qualquer um poderia prever. No fim, quando eles se dirigiam para a saída, uma multidão tinha se aglomerado no estacionamento. Não era uma massa enorme de gente, mas as garotas eram cheias de energia e estavam dispostas a conseguir um contato mais próximo com aqueles roqueiros cabeludos de Liverpool. Para embarcar no ônibus, os Beatles tinham de abrir caminho com os braços através do ajuntamento que os assediava de todos os lados. Bill Harry, que os acompanhava desde os bastidores, lembra: "Foi uma cena impressionante. Os Beatles acabaram subindo para o ônibus, mas as garotas cercaram Pete e ele não conseguia entrar". Todos no ônibus tiveram de esperar – e ficar assistindo à cena. John, Paul e George presenciaram tudo no escuro, sem expressão no rosto. Poucos amigos que os observavam percebiam o que estava por trás daquela reação serena – como, na verdade, aquilo era uma máscara colocada para dissimular uma insatisfação amarga. O contorno de seus lábios e a posição de seus maxilares eram tão rígidos que eles poderiam posar de estátuas em um parque. Por fora, a serenidade deles permanecia intacta, mas um fogo ardia lentamente em seu íntimo, enquanto Neil Aspinall livrava seu amigo das garras da multidão idólatra. Os Beatles nunca disseram uma palavra sobre o episódio; Jim McCartney foi o único que, irritadamente, abordou Pete e o acusou de tentar eclipsar os demais do grupo – mas eles já tinham decidido que aquela cena não se repetiria.

Capítulo 18 | **A hora de Starr**

[I]

No alvorecer do Mersey Sound, antes que as turnês mantivessem a agenda das bandas cheia por meses a fio, um contrato para fazer *shows* durante o verão inteiro num condomínio Butlins poderia ser considerado bênção ou escravidão. Poucos locais de veraneio eram tão populares quanto os "condomínios de férias" Butlins, espalhados pela Grã-Bretanha em locais até certo ponto modestos e despretensiosos. Retiros de veraneio em Skegness, Pwllheli (no País de Gales), Clacton, Blackpool, Filey e Bognor Regis serviam de refúgio para milhares de jovens famílias de trabalhadores de orçamento apertado, para as quais duas semanas com um cronograma de atividades sociais e entretenimento noturno eram o interlúdio perfeito para a dureza das cinqüenta semanas de trabalho do ano. Eles carregavam os carros, dirigiam algumas horas pelo interior tão belo e familiar quanto seus quintais e chegavam na época do calor a oásis murados onde crianças e adultos farreavam lado a lado.

Orientados para as massas, os condomínios Butlins eram governados pela *vox populi* e, em 1960, já estava claro que o rock'n'roll estava cristalizado como uma tendência popular dominante. Grupos aspirantes ao sucesso foram contratados pela empresa para passar o verão nos principais condomínios: Cliff Richard em Clacton e Clay Nicholls and The Blue Flames em Filey, além dos Trebletones em Bognor Regis. Por 16 libras semanais – uma semana fácil de vinte horas de trabalho – mais hospedagem, alimentação e um tropel de garotas, esse era um trabalho estável e muito procurado.

Os Beatles, no entanto, evitavam os Butlins tanto quanto evitavam a igreja. Desdenhoso de atividades organizadas e da estrutura popular dos condomínios, John, inexoravelmente de classe média, se recusava a trabalhar nesses locais. O próprio conceito de viver em "chalés" – ou alojamentos – com "soldados" uniformizados e empertigados que conduziam os hóspedes como gado de atividade em atividade o revoltava e ele falava de forma eloqüente sobre isso, apesar (ou talvez por isso mesmo) de a família de Paul ter passado muitos ve-

rões agradáveis em condomínios Butlins. Johnny Byrne lembra como John não perdia uma oportunidade de falar mal dos Butlins: "Ele dizia que aquilo lhe fazia lembrar um campo de concentração alemão".

Os representantes de Liverpool nos Butlins eram Rory Storm and The Hurricanes. Em 1960, sob o nome Jet Storm, eles passaram dois meses de curtição em Pwllheli, abrindo as apresentações dos estrondosos Blackjacks. Depois que os artistas principais foram embora, Storm surrupiou o primeiro nome de Rory Blackwell e sugeriu que seus colegas fizessem o mesmo, para levantar a imagem "chata" da banda. Assim como o pouco convencional Lord Sutch dera nomes artísticos aos seus Savages, Storm impôs aos integrantes da banda a temática Velho Oeste, e assim Johnny Byrne se tornou Johnny Guitar, Charlie O'Brian se transformou em Ty Brien (em homenagem a Ty Hardin, estrela do programa de TV *Bronco*) e Wally Egmond adotou o nome Lu Walters, que, apesar de comum, soava aos ouvidos liverpoolianos como um malfeitor dos bons. O único membro do grupo que refutou a travessura foi o baterista.

A atitude de *teddy boy* de Ritchie Starkey já lhe conferia a aura necessária: roupas vistosas, barba aparada com requinte, faixas prateadas tingidas no cabelo e a fama de um dos melhores dançarinos da cidade. Seu Standard Vanguard vermelho e branco de 12 cilindros completava a imagem espetacular (reforçada pelo fato de não ter carteira de motorista). Apesar de avesso à idéia dos nomes artísticos, Ritchie se rendeu à vontade da maioria e durante algum tempo concordou, relutantemente, em permitir que Storm o apresentasse como "Rings", em referência a seu pendor por jóias chamativas. Houve uma tentativa de emendar o nome para Johnny Ringo (em homenagem ao mítico caubói), que não vingou ao descobrirem que o vocalista dos Colts já o estava usando. Mas Rory era perseverante. Ele arranjava um intervalo de dez minutos no meio das apresentações para que o baterista tomasse a frente dos refletores. "Ritch não tinha muito interesse nisso", lembra Byrne. "Ele não queria cantar. Mesmo assim, trazíamos a bateria para a frente, o que deixava o público fascinado – nunca tinham visto um baterista que cantava –, e ele tocava três músicas: 'Alley-Oop', 'Matchbox' e 'Boys', o lado B de um disco das Shirelles que desenterramos." Em pouco tempo ele entrou no personagem; sua aura magnética o energizava. "E por fim Rory começou a apresentar o intervalo dizendo: 'Muito bem, pessoal: *é hora de Ringo Starr!*'"

Ringo: o nome era teatral – nem extravagante, nem sério demais. Ele fazia uma sincronia estranha com Starkey, mas "Starr era algo natural", lembra o baterista. "Fazia sentido para mim, e eu gostava." *Ringo Starr*. O nome rolava fácil pela boca. E ainda por cima ficava ótimo escrito no bumbo. Enquanto os outros penavam para criar um nome novo, Ringo parecia ter nascido para o seu.

No entanto, seu estilo não se limitava ao nome. Ringo tinha mais. "Ele era um excelente baterista, com bom *feeling*", afirma Adrian Barber, com quem Ringo tocava ocasional-

mente. Isso era consenso na cena do Merseyside. Ele era muito popular entre os músicos, em geral por causa de sua personalidade, mas principalmente por não ser metido a besta: Ringo era competente em criar uma batida que servisse às músicas sem tirar nada delas; seu ego nunca atrapalhava – ele era considerado pelas bandas como um dos melhores bateristas de Liverpool. E, no verão de 1962, estava nos planos de muitas delas.

De uma em especial.

Os Beatles tinham mais do que um pressentimento de que estavam a apenas um homem de se tornarem grandes. Eles haviam crescido incrivelmente como músicos desde que se reuniram, e era impossível não reconhecer aonde tinham chegado. Eles haviam se tornado progressivamente não apenas melhores, mas também mais técnicos e versáteis. Havia certa singularidade na forma como tocavam, uma inventividade para transformar mesmo os temas mais simples em algo original e criativo. Muito disso aconteceu sem grande premeditação. Alguém tocava um acorde, fosse por experimentação ou acidente, e era como se um alarme soasse. Parte disso era talento nato. Paul aprendia a tocar instrumentos como algumas pessoas aprendem novas línguas; tinha ouvido para a coisa, e colocava os acentos certos nos lugares certos. E George, em especial, se embrenhava nas complexidades dos fundamentos e da técnica musical. Ambos tocavam suas guitarras com uma confiança impressionante e tinham o poder de fazê-las soar como Maseratis. John tinha todo o resto: a sensibilidade e o gosto certos. E tudo se encaixava com estilo e atitude.

Além disso, havia a ambição. "Existia uma sensação em todos nós, lá no fundo, de que algo estava para acontecer", lembrou George em suas memórias. Quem mais teria ousado compor músicas próprias? Ou se juntar de forma tão audaciosa a um empresário? Ambição. Ela nunca foi tão aparente quanto nos seus planos de longo prazo: nenhum deles tinha um porto seguro. Todos os seus colegas trabalhavam durante o dia; os Beatles nunca pensaram seriamente em bater cartão. Sempre foi somente a música, só o grupo, *só os Beatles*. Não havia outras opções, aquele era o trabalho da vida deles.

Se o perfeccionismo era um objetivo, a continuidade era outro. Nem John nem Paul queriam causar turbulências, então coube a George a "responsabilidade de manter as coisas em movimento". Meticuloso, ele ficava incomodado com o fato de os padrões de bateria permanecerem tão estáticos. *Tunc-tunc-tunc-tunc! Tunc-tunc-tunc-tunc!* Eles não proporcionavam contraste à música, independentemente do que estivesse sendo tocado.

A profunda paixão de Paul pela bateria nunca foi segredo. Tempos antes ele havia montado uma em casa, que dominara com maestria, assim como todos os outros instrumentos usados pelo conjunto. E, durante *jam sessions* no Blue Angel com Gerry Marsden e Wally Sheperd, ele "sempre corria para pegar a bateria". O baterista de Earl Preston, Ritchie

Galvin, lembra-se de ter encontrado Paul e Pete acotovelados no Mandolin Club, numa tarde de 1962, após uma sessão na hora do almoço no Cavern. "Paul mostrava a Pete a forma como desejava a bateria em determinada música", lembra Galvin. "Pete tentava, mas não conseguia reproduzir aquilo."

E nessa época já não era segredo que os outros beatles guardavam ressentimentos em relação a Mona Best. O conjunto vinha usando sua casa como quartel-general não-oficial desde 1960, acampando no salão oriental do segundo andar entre uma apresentação e outra e usando o telefone para confirmar compromissos; como conseqüência, eles se sujeitavam às constantes interrupções – e opiniões – dela. "Mona era uma mulher atraente, forte e muito impositiva, à moda da tia de John, Mimi", diz Bill Harry, que a admirava. "Ela dirigia o Casbah com mão de ferro, e tentou dirigir os Beatles com o mesmo vigor." Uma celebridade do rádio, Spencer Leigh, compartilhava a opinião de Harry sobre Mona, mas escreveu: "Ela também sabe ser megera". "Se ela dizia que era domingo quando era terça-feira", desabafou um músico, "você tinha de responder que era domingo também." Sua arrogância parecia especialmente acentuada quando os Beatles estavam por lá. Ela passou a se considerar sua conselheira, sua patrona, e os Beatles, que eram ferozmente independentes, para não dizer chauvinistas, "não queriam a interferência dela". Uma outra pessoa tinha ainda mais receio dela do que eles: Brian Epstein. Ela era uma pedra no caminho dele, sempre controlando, amolando, menosprezando a posição dele, contestando sua autoridade e o diminuindo. Em atitude defensiva, ele sempre falava dela de forma impessoal, como "aquela mulher", nunca a chamando pelo nome.

Além de ter tocado por dois meses com Tony Sheridan, Ringo participara dos Hurricanes por quatro anos, mas havia boatos de que ele estava novamente disponível. A banda de Kingsize Taylor, em turnê por Hamburgo, ficaria sem o baterista, Dave Lovelady, que precisava voltar em setembro para o curso de arquitetura, do qual faria o último ano. "Teddy escreveu para Ringo convidando-o a ocupar meu lugar", lembra Lovelady. A oferta incluía um aumento substancial no cachê: 5 libras a mais por semana do que as 15 que Rory lhe pagava. Um aumento de 35 por cento não era de jogar fora. "[Ringo] respondeu dizendo que aceitava e comunicou isso a Rory Storm."

◆◆◆

Ringo e Johnny Byrne eram amigos. Eles haviam dividido um chalé no condomínio de Pwllheli por dois anos seguidos, e o mesmo aconteceu naquele verão em Skegness, na costa leste da Inglaterra. O chalé era na verdade um buraco horrível – um quartinho caindo aos pedaços cuja única fonte de eletricidade era uma lâmpada sem lustre que pendia solitária do

teto. Mas, fora isso, o "estilo de vida", segundo Byrne, "era ideal". Havia um novo centro de apresentações, o Rock 'n Calipso Ballroom, com platéias cheias de energia e "uma atmosfera eletrizante" todas as noites. Os rapazes se levantavam tarde e iam nadar ou andar a cavalo. Johnny e Ringo gostavam de patinar preguiçosamente à tarde e voltavam ao quarto para uma "soneca". Quando "se comportavam", a irmã de Rory, Iris, que trabalhava na companhia de dança do condomínio, levava algumas de suas amigas para visitá-los. Nas palavras de Johnny: "Tínhamos comida e dinheiro no bolso. Não estávamos fazendo nada de errado. *E as garotas!* A gente se saía bem com elas nos Butlins. Novos veranistas chegavam todas as semanas, então nunca havia confusão. Afinal, era por isso que havíamos entrado nessa história de rock'n'roll: o dinheiro e as garotas. Se havia mais alguma coisa? Bom, talvez a música".

Ringo lembra que o ambiente era "fantástico [...] o melhor lugar em que poderíamos estar". E seus anos com os Hurricanes foram repletos de memórias semelhantes. Mas, ainda segundo Byrne, "Ringo era como todos nós: insensível. Era preciso ser assim para ficar por cima. Rory era assim; eu também. E os Beatles eram os mais insensíveis de todos. Ninguém iria entrar na frente deles no caminho para o sucesso".

Na manhã de 15 de agosto de 1962, Johnny e Ringo tinham dormido até tarde, depois de ficarem acordados "até de manhã" após uma apresentação vibrante e seu inevitável período de volta ao ritmo normal. Duas semanas antes Johnny e Ringo haviam sido expulsos sem cerimônia do Butlins por "razões de segurança". Às 2 da manhã, depois de um espetáculo, eles foram pegos "cometendo o pecado capital" de ouvir música no chalé. E ainda por cima estavam acompanhados de duas garotas, que, por mais inocentes que fossem, só serviram para piorar as coisas.

Assim, para não comprometer o contrato, os dois alugaram um trêiler pela vultosa soma de 2 libras semanais e o estacionaram atrevidamente em frente aos portões do Butlins. "Ringo ficou com uma parte do serviço e eu com a outra", lembra Byrne. Eles decoraram o trêiler com pôsteres de artistas americanos de rock'n'roll e trouxeram a vitrola do esconderijo. Johnny fazia o café, Ringo esquentava "latas de feijão", o que, em outras condições, seria encarado por eles como uma hospedagem num "campo da Gestapo". E então, numa manhã de quarta-feira de agosto, pouco depois das 10, foram rudemente despertados por alguém batendo à porta.

Meio dormindo meio acordado, Byrne abriu a porta. "Eram John e Paul", lembra Johnny, vividamente. "Assim que vi os dois, saquei no ato o que eles queriam. Eles queriam o Ringo." Ao que parece, Lennon e McCartney haviam dirigido desde o nascer do sol, zunindo ao longo das estradas estreitas que levavam ao País de Gales, passando ao longo de Manchester e Sheffield, para depois continuar em lento progresso, milha após milha, através de Wragby, Horncastle e Spilsby, a trafegar por estradas ainda mais estreitas que exigiam umas boas cinco

horas para ser transpostas. Byrne convidou os dois para entrar, embora estivesse perturbado por vê-los ali. Ele adorava Rory Storm e a música que faziam juntos, e o que estava acontecendo era um sinal iminente de desastre. Enquanto esfregava os olhos, Johnny começou a compreender a dura realidade do momento, e John Lennon confirmou sua terrível suposição. "Pete Best está saindo [da banda]", disse John, "e queremos Ringo conosco." Todos se sentiram pouco à vontade, envergonhados, enquanto Johnny e Ringo se vestiam. "Vamos procurar Rory", disseram, e seguiram para o chalé do líder dos rapazes do trêiler.

Levaram mais de duas horas até encontrar Storm, que tinha passado pela cantina para tomar café-da-manhã e se encontrava mergulhado em tranqüila meditação. Ele estava pensando, planejando novas apresentações, enviando energias negativas para hóspedes amistosos demais que viviam se intrometendo com o grupo, de modo que não ouviu os repetidos anúncios no sistema de som do acampamento: "*Senhor Rory Storm, favor comparecer à recepção. Senhor Rory Storm, favor comparecer à recepção*".

Quando ele finalmente apareceu, Johnny, Ringo, John e Paul já estavam profundamente engajados em discussões sobre a estratégia da saída e o melhor momento para isso. Os Beatles estavam pressionando Ringo a ir com eles imediatamente. Eles tinham uma apresentação naquela mesma noite no Cavern e planejavam apresentá-lo como novo integrante do grupo. A situação pegou Rory de surpresa. "Ele ficou com raiva", lembra Byrne. "Não recebemos nenhum pré-aviso. Ringo estava conosco havia quatro anos. Estávamos no meio de um contrato para a temporada inteira, fazendo duas apresentações por dia – e de repente o baterista vira as costas para a gente." Uma traição, feita por amigos de longa data. Mas mesmo o ambicioso Rory era capaz de reconhecer uma oportunidade de ouro. Os Beatles estavam oferecendo um resgate digno de rei a Ringo: 25 libras por semana! E, segundo Byrne, "eles também tinham um contrato de gravação em vista, uma coisa muito importante em 1962. Ninguém estava batendo à nossa porta para assinar um contrato conosco. Se eles tivessem vindo a mim e dito: 'George está saindo, queremos você para substituí-lo', eu não pensaria duas vezes". O mesmo valia para Rory; pragmático, ele não se colocou no caminho de Ringo. É claro que ficou irritado, mas também conhecia o jogo. "É melhor você ir", disse Rory com um ar de quem reconhece o inevitável.

Mas não tão rápido assim. Rory insistiu em que Ringo terminasse a semana, faltavam duas noites. Se Ringo os deixasse subitamente, eles deveriam perder o salário semanal, o que daria um sabor amargo a tudo. Ringo, "constrangido" com a situação, concordou. Relutantes, Paul e John também concordaram com a alternativa antes de voltar para Liverpool de mãos vazias – mas satisfeitos. Eles conseguiram o que queriam, um baterista – o que, no final das contas, se tornaria um legado.

Daí para todo o sempre, os Beatles seriam John, Paul, George e Ringo.

[II]

Os Beatles se apresentaram no Cavern aquela noite. Enquanto a música rugia no palco a todo vapor, Brian passou no camarim, onde Bob Wooler aproveitava para tomar um trago às escondidas, e perguntou: "Podemos conversar mais tarde?" Os dois combinaram encontrar-se no Old Dive, um dos *pubs* discretos que ficavam abertos até tarde na Williamson Square, onde qualquer um que quisesse entrar deveria bater três vezes na janela, no melhor estilo lei-seca, e chamar por Joe.

Algum tempo depois das 11 da noite, Bob encontrou Brian no salão dos fundos, curvado sobre uma garrafa de gim. "Ele estava terrivelmente triste", lembra Wooler. E não perdeu tempo para dar a notícia: Pete ia ser despedido. Além disso, os outros beatles haviam decidido que, como seu empresário, caberia a Brian fazer "o trabalho sujo". Desesperado para acabar logo com aquilo, ele marcou um encontro com Pete na NEMS, na manhã seguinte.

Wooler estava aturdido. "*Por quê?*", perguntou em voz alta.

Brian ignorou a pergunta. "Como você acha que os fãs vão reagir?", perguntou por sua vez.

Wooler foi franco. "Eles não vão gostar, o Pete é muito popular."

Pete pediu a Neil Aspinall que, depois da apresentação de quarta-feira no Cavern, levasse os Beatles até o aristocrático Riverpark Ballroom, onde fariam na quinta-feira seguinte a primeira das quatro apresentações semanais agendadas até o final de setembro. Como de costume, Pete marcou horários convenientes para buscar cada um dos integrantes do conjunto, de modo a coordenar os horários com Neil. Porém, quando encontrou John, sentiu uma hesitação. Pete achou que "ele estava com uma expressão amedrontada" e ficou confuso quando John disse que não se preocupasse, que ele iria sozinho. Aquilo não fazia sentido. Os Beatles sempre viajavam juntos para os espetáculos, principalmente quando aconteciam em lugares distantes. Além do mais, John não dirigia. Mas cada louco com sua mania, pensou Pete. Ele não ia esquentar a cabeça com aquilo.

Na manhã de 16 de agosto, um dia típico de verão na parte mais úmida da Inglaterra, Neil Aspinall levou Pete para a NEMS e o deixou em Whitechapel, na calçada do lado de fora da movimentada loja. Pete subiu para o andar de cima, onde encontrou "Brian num estado de espírito muito pouco à vontade", dizendo coisas banais, mas com visível dificuldade. Não era assim que as coisas aconteciam normalmente. Brian costumava ir direto ao assunto, mas dessa vez ele "deu algumas voltas" e, apesar do sorriso do empresário não ter denunciado nada disto, havia não apenas nervosismo por trás dele, mas também medo. Ele estava postergando o inevitável, tentando juntar coragem. Por fim, Brian simplesmente

cuspiu: "Pete, tenho más notícias para você. Os caras querem que você saia e já foi acertado que Ringo se junta ao conjunto no sábado".

Pete olhava intrigado para Brian. Ele havia sido pego de surpresa, ficou "em estado de choque". Quando retomou o autocontrole, só conseguiu balbuciar uma pergunta: "Por quê?"

Em vez de usar subterfúgios, Brian disse a verdade: os outros achavam que ele não era bom o suficiente. E aquela também era a opinião de George Martin, que tinha assinado um contrato do conjunto com a Parlophone. Os Beatles sabiam disso havia duas semanas e não tinham dito nada a Pete. Às vezes Brian era capaz de ser penetrante e irracional, um grosseirão com pendor para usar a língua afiada e despedaçar sua vítima por puro prazer, mas também era um mestre do tato, sabendo apelar para os sentimentos menos resolvidos das pessoas, expressar preocupação solidária e mobilizar grandes reservas de compaixão quando a situação o exigia. E aquela era uma dessas situações. Aquilo não era pessoal, ele garantiu com a mais suave das vozes. Fora uma decisão de negócios. "Os caras não querem mais você no grupo."

É improvável que a elegância de Brian tenha exercido efeito consolador sobre Pete. Aquilo o tomou tão de supetão, de modo tão inesperado, lembra Pete, que "minha cabeça entrou em parafuso". Todo aquele tempo dedicado aos Beatles, a suposta amizade, os sonhos. E agora *aquilo* acontecia, às vésperas da assinatura de um contrato de gravação. Ele considerou aquilo "uma facada pelas costas". Em parte para neutralizar a raiva de Pete e em parte para continuar nas boas graças do rapaz, Brian se propôs a formar um novo grupo, que seria liderado por Pete.

Enquanto Pete saía silenciosamente do escritório, Brian teve sangue-frio suficiente para pedir que ele tocasse nas três últimas apresentações antes de Ringo se juntar aos Beatles no sábado. E, talvez num momento de irreflexão, Pete concordou. Se Brian acreditou, foi porque não havia dúvida, para ele ou qualquer outra pessoa, de que Pete honraria sua palavra. No entanto, seu sofrimento era tão pesado quanto seu desempenho na bateria. A promessa era vazia, nada mais do que um meio para sair dali.

◆◆◆

A expressão pálida e abatida de Pete deu a entender a Neil Aspinall que algo não saíra bem. "Que aconteceu?", perguntou ele.

Pete rosnou: "Eles me chutaram!"

Neil, preenchendo os espaços entre o que ouvira e o que supunha ter ocorrido, sugeriu que fossem conversar em outro lugar: o Grapes, em frente ao Cavern, ficava ali perto. Foi onde os dois se refugiaram para beber e desabafar.

Pete se sentia estupefato e desmoralizado, não apenas por causa da demissão, mas também pela forma traiçoeira como tudo acontecera. Onde estavam os Beatles, ele queria saber. Por que não haviam tido a hombridade de falar eles próprios? O confronto teria facilitado a aceitação. Aquela forma de lidar com as coisas o deixara "enojado". Neil concordou, prometendo sair do emprego de gerente de turnê em protesto pelo tratamento dispensado a Pete. A lealdade de Neil a Pete era um assunto complicado. Na casa da família Best, o jovem Aspinall, moreno e belo, com apenas 21 anos recém-completados, era um tipo de "hóspede" ou "convidado" diferente do que conta a história. Durante sua estada por lá, ele teve um romance com Mona Best, que já passara dos 40. No final de 1961 ela engravidou e a criança nasceu dia 21 de julho de 1962, menos de um mês antes da dispensa de Pete, sendo registrada como Vincent Roag Best apesar (ou talvez para encobrir o fato) de Neil Aspinall ser seu pai.* Neil e Pete eram como irmãos – agora talvez ainda mais. Tudo o que Pete podia fazer era desabafar com Neil quanto a deixar a banda naquela noite.

Pete prometera a Brian que completaria a semana com os Beatles, mas foi quando voltou para casa que percebeu o absurdo da idéia. "Não vou a apresentação nenhuma", disse ele a Neil. "Eu jamais conseguiria tocar com eles sabendo que aconteceu isso e que estou fora." Mais tarde ele admitiu: "Quando entrei em casa, em Hayman's Green, desmoronei e caí no choro".

[III]

O destino de Pete não significava nada para Ringo. "Nunca senti pena dele", admitiu mais tarde, encerrando o assunto ao dizer: "Eu não estava envolvido com a história; além do mais, me considerava um baterista muito melhor do que ele". Ao contrário do que aconteceu com Pete, muitos viriam a considerá-lo o homem mais sortudo do mundo. No entanto, Ringo Starr começou a vida enfrentando mais adversidades do que Jó.

A saga da vida de Ringo – semelhante a uma crônica de infortúnios digna de um romance de Dickens – é um dos capítulos trágicos e erráticos que fazem parte do brilhante legado dos Beatles. Em comparação com os outros, que vinham das classes média (John) e operária (Paul e George), Ringo era "comum, pobre", um caso de vida dura. "Ele não era uma criança maltrapilha, descalça", lembra Marie Maguire Crawford, vizinha e espécie de

---

* Na certidão de nascimento, registrada em 31 de agosto de 1962, consta "Vincent Rogue Best, filho de Mona e John Best".

irmã postiça de Ringo. "Mas, assim como todas as famílias que moravam em Dingle, travava uma luta permanente para sobreviver."

Dingle, batizado por imigrantes em homenagem à localidade do mesmo nome na Irlanda, pouco lembrava o original. Um dos bairros mais antigos de Liverpool, era um lugar terrível e "realmente duro", à margem da civilização: Dingle abrigava "a classe trabalhadora dos artesãos" – uma mistura de carpinteiros, encanadores, marceneiros e "outros com alguma ocupação", numa comunidade tão unida quanto seus sobrados. As ruas apertadas e sujas do bairro eram habitadas, na maioria, por um misto de irlandeses e galeses, que se espremiam impávidos aos caprichos do destino. Não havia nada de grandioso em suas moradias: em geral, viviam numa casa malventilada do tamanho de uma caixa de fósforos, montada com paredes de gesso e uma porta nos fundos que dava para uma privada. Os pais enxotavam os filhos para os espaços do Prince's Park, que dizem ter inspirado os projetistas do Central Park de Nova York. "A maioria de nós cresceu lá", lembra Marie Maguire Crawford. "As pessoas acendiam as lareiras com carvão, então os parques verdes eram os nossos pulmões."

Quando Richard Starkey, pai de Ringo, casou-se com Elsie Gleave em 1936, seguiu a tradição de Dingle e formou seu lar a poucos metros da casa onde se criara. Os Starkeys se mudaram para uma casa muito grande para os padrões do bairro – Ringo se lembra dela como um "palacete" –, um sobrado de três quartos no número 9 da Madryn Street, uma viela ladeada por plátanos (uma espécie conhecida de todas as crianças da região, que recitavam: "*The plane trees / kind to the poor, dull city*"*), com calçadas gastas e rachadas. Os pais de Richard, John e Annie, moravam no 59 da mesma rua, e sua irmã Nancy mais tarde se mudaria para o 21, após seu casamento com Tony Christian. As casas dos Starkeys poderiam ser intercambiáveis, pelo vaivém constante entre elas.

Richard e Elsie se conheceram na Cooper's, uma das maiores padarias industriais de Liverpool, onde trabalhavam nos fornos, confeitando bolos metodicamente. Para ele, Elsie era a "cereja do bolo", uma mulher atraente e com senso de humor, amáveis olhos grandes e claros e uma voz maravilhosa. Ela havia crescido em Toxteth Park, perto dali, caçula de catorze irmãos. Elsie foi mandada desde muito cedo para a casa da avó, onde passou a maior parte de uma infância feliz, porém talvez alienada. Aprendeu cedo que uma mulher precisava ser auto-suficiente e que a independência significava ter um emprego, que o tempo livre deveria ser dedicado ao piano e as noites, a passear pela cidade. "Pés que dançam", diria ela, precisavam de constante exercício.

De fato, os pés amigos de bailes eram o único consolo na vida dura de Dingle; e Richard Starkey, dançarino de pés ligeiros, que gostava de suingue e parecia ter nascido para as

---

* *Em tradução literal, algo como: "Os plátanos / Bons para a cidade pobre e apagada". (N. do T.)*

festas, se mostrou uma alma gêmea. Na maioria das vezes Richard e Elsie se juntavam à multidão no Reece's, uma espécie de café-restaurante em que alguns dos dançarinos mais resistentes se amontoavam até de manhãzinha. Era um cenário vibrante em ebulição. Vendedores circulavam pelo salão oferecendo em jarros um vinho tinto barato que chamavam de *plunk*; quando Elsie se sentia especialmente alegre, ela pedia "um bem grande – um *plunk plunk*".

Durante três anos, os Starkeys foram um adereço fixo do circuito de salões de baile, mas por fim a sede de Elsie se voltou para outras coisas. A tradição operária ditava que recém-casados deveriam ter filhos até um ano depois de casar, se não antes. Elsie tentou de tudo para engravidar, sem resultado. "Ela estava nervosa por pensar que talvez nunca fosse ter filhos", lembra Marie Maguire Crawford. "Ela nunca pediu muita coisa na vida, mas isso era tudo o que queria."

Justamente quando se acostumara à idéia de que talvez não viesse a ter filhos, Elsie engravidou e, em 7 de julho de 1940, deu à luz um menino, que chamaram Richard em homenagem ao pai. Houve muita comemoração na sonolenta Madryn Street, cujas casas estavam estranhamente quietas graças à guerra contra a Alemanha. Os parentes visitavam o tempo todo o bebê de "olhos grandes, cheios de alma", que todos concordavam ser "a cópia cuspida e escarrada da mãe". Ele tinha o rosto longo e lábios grossos, além de cabelos cheios e escuros, que tão bem lhe serviriam dali a vinte anos. Ritchie, como era chamado, quase não se parecia com o pai, que era "um homem muito bonito, com cabelos cacheados e um sorriso fino". Ele era filho de Elsie dos pés à cabeça, e ela lhe dava atenção a ponto de preocupar os outros.

Richard pai, mais tarde batizado de Big Ritchie, um nome que considerava engraçado, não estava acostumado a dividir os holofotes. Isso não combinava com sua grande personalidade, um ego que tinha florescido sob a atenção de Elsie. Ele estava mal preparado para ser pai, e ainda menos preparado para se sacrificar por isso, especialmente quando o sacrifício significava abrir mão daquelas maravilhosas noites na cidade, que tinham se reduzido a eventuais corridas a algum *pub*. Não era apenas a dança que cativava Richard. "Ele gostava de sair", diz um conhecido de Dingle, e gostava de todo o processo que envolvia as saídas: o ritual começava quando se vestia, e se estendia aos olhares que atraía como "um dos homens mais bem-vestidos" e arrumados do pedaço. Esses olhares não o impressionavam muito quando estava constantemente acompanhado de Elsie, mas depois de ter começado a sair sozinho eles passaram a surtir efeito.

Alguns meses depois do nascimento de Ritchie, os eventos da vida começaram a desenrolar para os Starkeys. Richard, substituído pelo filho, se afastou cada vez mais da família. Sua atenção começou a divagar. A maioria dos homens em idade ativa estava combatendo fora do país, então aquele jovem de sorriso caloroso que conhecia todos os passos mais mo-

dernos se tornou um disputado freqüentador dos salões de baile, nos quais esposas solitárias muitas vezes se refugiavam para escapar da melancolia de suas casas vazias. Suas noites na cidade se tornaram cada vez mais freqüentes, e por vezes duravam dias. Não importava o quanto Elsie pedisse, "ele simplesmente colocava o paletó e saía". Às vezes, para evitar o drama, ele sequer voltava do trabalho; ia diretamente para um *pub* e dali para algum lugar onde houvesse uma multidão, onde houvesse ação.

Elsie não abriu mão de seu marido sem lutar, mas em 1943 percebeu que seria uma batalha perdida e consentiu, de forma até cordial, quando a separação foi proposta por ele. Richard saiu de casa, e rapidamente – menos de um ano depois – estavam divorciados. Algumas histórias afirmam que Starkey saiu de Liverpool e foi para o mar em um dos luxuosos navios de passageiros que atracavam em Liverpool; outras, que ele casou novamente e se estabeleceu "do outro lado da água", em Wirral. O mais provável, porém, é que Richard tenha permanecido perto do trabalho. Durante toda a guerra, enquanto os cupons do racionamento de comida se tornavam cada vez mais escassos, ele forneceu a seus pais "sacos de açúcar de confeiteiro", que eram depois distribuídos para as famílias da Madryn Street.

Ringo, que por sua vez afirma não ter "memórias de papai", sempre sabia como encontrá-lo se quisesse: seus avós John e Annie continuavam a morar na mesma rua e, digase em seu favor, nunca deixaram de tratar Elsie e Ritchie como membros íntimos da família. Mas Ringo nunca tentou localizar o pai. "[Minha mãe] me contou tudo sobre ele", e Richard apareceu talvez cinco vezes em cinco anos, sem nunca ter pensado em cuidar de seu filho ou sequer conhecê-lo melhor.

Elsie sabia se virar o suficiente para superar a situação. Richard oferecia ajuda, mas de míseros 30 xelins por semana; então, ela fazia vários trabalhos modestos, a maioria de serviços domésticos, esfregando o chão ou lavando roupa, até descobrir a vocação de atendente de bar. O trabalho nos *pubs* era fácil e o horário, adequado; ela poderia trabalhar tanto ou tão pouco quanto quisesse. Elsie, gregária por natureza, gostava de *pubs* e das pessoas que os freqüentavam. Havia um senso de comunidade ali; ela se sentia em família, como na Madryn Street, e nos doze anos seguintes se tornou uma presença extremamente benquista em alguns dos melhores *pubs* de Liverpool, a começar pelo Wellington, em Garston, e finalizando no Yates's Wine Lodge, no centro da cidade, perto da loja Marks & Spencer.

Independentemente de quanto Elsie ganhasse, no entanto, nunca havia dinheiro suficiente para cobrir as despesas domésticas. Apesar de ser uma casa confortável, o lugar em que moravam era grande (e extravagante) demais para ela e Ritchie. Ela explicou essa situação para seus amigos Muriel e Jack Patterson uma noite, enquanto tomavam um pouco de ar na calçada. Os Pattersons, que moravam atrás de Elsie em Admiral Grove, batalhavam com seus próprios problemas domésticos. Com três filhos, sua casa de dois quartos estava

quase explodindo, mas a situação do mercado imobiliário estava complicada e não havia casas maiores disponíveis. Não está claro quem teve a idéia de trocar de casas, mas antes do fim da noite ambas as famílias concordaram em que era a solução perfeita: os Pattersons teriam mais espaço e Elsie, menos custo com o aluguel; além disso, ninguém teria de sair da vizinhança. Uma semana mais tarde Elsie fez as malas e pagou os meninos da família Maguire para dar a volta no quarteirão com suas coisas. Simples assim.

◆◆◆

Assim como acontece com a maioria dos bairros pobres do centro das cidades, Dingle era terreno perigoso. Havia uma sensação caseira e de comunidade, mas sob essa fachada diáfana se encontrava uma atmosfera gélida e traiçoeira. Qualquer rua era relativamente segura, contanto que você morasse nela. Cem passos de distância em qualquer direção bastavam para que a segurança acabasse abruptamente. Os rostos amistosos se transformavam em olhares duros e em assédio. Garotos mal-encarados em busca de uma briga tornavam impossível simplesmente ir embora dali. Mesmo Ringo, que sempre considerou Dingle sua casa, jamais subestimou a reputação violenta do bairro. Como ele lembra: "Nós mantínhamos a cabeça baixa e os olhos abertos, e não ficávamos no caminho de ninguém". Do contrário, era confusão.

O resultado disso foi que Ritchie, assim como outros garotos de Dingle, rapidamente desenvolveu manhas para andar pelas ruas. Mas aquilo não servia de consolo suficiente para uma mãe que saía para trabalhar durante o dia. "Elsie estava sempre aterrorizada com a possibilidade de algo horrível acontecer com ele", lembra Marie Maguire Crawford. Com Richard longe, Ritchie era seu "tudo", como o chamava, e por isso ela sempre colocava um par extra de olhos sobre o filho.

Os avós faziam o possível para ajudar. John e Annie Starkey deram a Ritchie a atenção que ele desejava. Eles cuidavam do menino quase toda manhã. Depois, por volta do meio-dia, Marie o buscava e o levava para sua casa, para que sua mãe cuidasse dele até Elsie chegar do trabalho. As horas felizes de Ritchie com Marie compensavam o desenraizamento traumático provocado pela troca cotidiana de casa. Marie, garota de pele e cabelos claros, que "nasceu para ser responsável", foi incumbida de entreter o menino. Ela passava com ele a maioria dos dias de sol no parque ou patinando na High Park Street, cuja superfície recém-asfaltada era lisa como gelo. À medida que o tempo ia esquentando, iam cada vez mais longe, e a senhora Maguire sempre lhes dava o dinheiro para retornar de bonde; porém, como esse dinheiro era geralmente gasto em sorvetes, Marie, quatro anos mais velha, muitas vezes voltava carregando Ritchie no colo.

"Ritchie e eu brincávamos sozinhos durante horas", lembra Marie. Eles às vezes acampavam junto ao piano de Elsie, e "cantávamos a toda" músicas como "You Are My Sunshine", "Where Are You All", "Bobby Shaftoe" e "There'll Always Be an England". Também iam ao cinema, em matinês infantis no Gaumont de Mayfair, ou no Rivoli da Aigburth Road, para em seguida encherem a cara de batatas fritas no Eric's Chip Shop. Ou então simplesmente passeavam. Liverpool era uma ótima cidade para caminhadas antes da época das famílias com dois carros e das avenidas congestionadas. No fim de tudo, Marie religiosamente dava banho em Ritchie em uma bacia de latão no cômodo dos fundos, em frente à lareira acesa.

Essa atenção toda atenuava os receios de Elsie, mas nada conseguiu resguardar Ritchie das garras da doença. Alguns dias antes de completar 7 anos, em 3 de julho de 1947, Ritchie reclamou de dor de barriga e, mais tarde, de dores mais fortes na lateral do abdômen. Elsie se angustiou à noite, pensando no que fazer. Ligar para o médico era uma medida extrema demais para um caso que parecia ser de indigestão. Mas na hora de ir para a cama as dores persistiam e a temperatura do menino estava altíssima, por isso ela chamou uma ambulância e Ritchie foi levado para o hospital infantil. Era um "caso simples de apendicite, um pequeno corte e se acabou". Mas, durante a recuperação, Ritchie desenvolveu peritonite, uma inflamação perigosa na membrana que reveste o abdômen, e entrou em coma. Durante os primeiros três dias, as visitas tinham de ser muito rápidas. Elsie, que durante anos observara o filho aproveitar a infância ao máximo, foi orientada pelos médicos a se preparar para o pior. A saúde de Ritchie piorou tanto que, em 7 de julho, Annie, mãe de Marie, acompanhou Elsie ao hospital, onde ambas se conformaram em se despedir do menino. No fim das contas, Ritchie abriu os olhos algumas vezes, num primeiro sinal animador.

Ritchie "teve muita sorte por sobreviver"; a doença exigiu um longo período de recuperação em uma enfermaria lotada. Em dezembro, seis meses depois de ser internado, ele estava impaciente por ir embora. Convencido de que seus sintomas estavam melhores, os médicos planejaram mandá-lo para casa para passar o Natal com a família. Mas uma recaída uma ou duas semanas antes das festas o forçou a voltar para a cama, onde permaneceu quase imóvel por mais seis meses.

De volta a Admiral Grove, os esforços de Ritchie para retomar as aulas foram rapidamente subjugados por sua mãe superprotetora. Elsie, que "se preocupava excessivamente com ele", permitiu que ficasse fora da escola o resto do ano – para "convalescer" – o que o deixou tão atrasado em termos escolares que ficou impossível alcançar os colegas. Já na quarta série, ele ainda não sabia ler nem escrever e matemática era como uma língua estrangeira. Ninguém parecia interessado em ensinar-lhe nada. A escola se tornou um fardo terrível, um lugar onde se sentia banido, que era mais fácil simples-

mente não freqüentar. Então, toda manhã, depois de colocar os livros debaixo do braço e se despedir da mãe, Ritchie fazia um desvio para o parque e matava aula com outros garotos até a hora de voltar para casa.

Isso fez de Ritchie uma espécie de pária na vizinhança. As famílias de Dingle podiam ser paupérrimas e ter pouca escolaridade, mas consideravam de grande importância a busca de uma vida melhor.

Às vésperas de completar 13 anos, cutucado pela mãe, numa tentativa de ensinar-lhe o básico, Ritchie tinha aulas em casa com Marie Maguire. Marie lhe tomava as lições duas vezes por semana em uma mesa nos fundos da casa de Admiral Grove; Ritchie, a contragosto, penava com exercícios simples – do tipo "vovó viu a uva" –, encontrados em edições de capa marrom da série *Chambers Primary Readers*. Apesar da forte resistência do garoto, no entanto, os resultados se mostraram encorajadores – "Ele progrediu incrivelmente", lembra Marie. "Parecíamos estar *quase* chegando ao nível das crianças da idade dele, quando Ritchie adoeceu novamente."

O novo revés foi desastroso. Dessa vez a causa era a tuberculose, o que não foi surpresa, dada a epidemia que assolava as ruas imundas de Dingle; para todo lado viam-se pessoas arfando com tosse seca ou tossindo com as mãos sobre a boca. As crianças eram especialmente suscetíveis, com o sistema imunológico incapaz de enfrentar a infecção.

Dessa vez, Elsie não perdeu tempo para levá-lo ao hospital. Ritchie enfrentou alguns dias de exames e observação, sendo posteriormente transferido para o Royal Liverpool Children's Hospital, em Heswall, na península Wirral. "Era um prédio enorme e antigo, afastado da estrada principal que levava à costa galesa", lembra um freqüentador do lugar, "que oferecia uma atmosfera muito menos poluída, de modo que as crianças conseguiam respirar saudavelmente de novo." As enfermarias abobadadas eram tomadas por crianças em vários estágios da doença; a maioria delas sentia-se aterrorizada pelos estranhos de jaleco que vinham realizar séries intermináveis de exames e tratamentos, e choravam e gritavam durante as primeiras semanas de seu longo confinamento.

Veterano de hospitais, Ritchie não se sentiu perturbado pela equipe médica. Ele entendia que aquilo era necessário e entrou rapidamente na rotina, fazendo amigos imediatamente entre as enfermeiras que executavam os procedimentos médicos e, sempre que possível, supervisionavam as aulas durante o dia. Normalmente tímido e atrapalhado socialmente, Ritchie floresceu. "Ele era como se fosse o prefeito da enfermaria", diz um visitante, que se impressionou com a autoconfiança demonstrada pelo menino. Havia muitos colegas para escolher e meninas na enfermaria ao lado. No decorrer das semanas e meses, eles organizavam jogos e reuniões sociais informais, que ajudavam as crianças a passar o tempo. Para manter a cabeça ocupada, diversas atividades terapêuticas disfarçadas de recreação ajudavam

a acelerar o restabelecimento. Ritchie aprendeu a tecer e a fazer tricô, mas nada se comparava à atividade que iria mudar sua vida.

Na tentativa de estimular a atividade motora e aliviar os longos períodos de angústia, os jovens pacientes eram encorajados a integrar a banda do hospital. Na enfermaria, os "instrumentos" eram distribuídos para que os participantes, mesmo sem nenhuma experiência musical, tocassem acompanhando músicas já gravadas. Não era necessária grande habilidade para tocar triângulo ou pandeiro, pratos ou qualquer um dos instrumentos de percussão que compunham a banda do hospital. A improvisação e a livre expressão garantiam que todos participassem. Ritchie tocava bateria, usando "carretéis de esparadrapo para batucar no armário ao lado do leito". Ele produzia um som monótono e baixo, mas liberava sua energia durante a execução, com instinto inato para os andamentos intricados e a dinâmica essenciais para manter o ritmo. A boa coordenação também permitiu que Ritchie controlasse essa mecânica aparentemente simples, porém precisa. Havia algo familiar no processo, uma sensação natural em relação à forma como mantinha as mãos no lugar, o impacto das baquetas na superfície de madeira e os padrões cromáticos que surgiam. Ele não fazia só barulho, havia algo mais, uma gama complexa de sons que era capaz de produzir ao experimentar os pulsos. Quanto mais tocava, mais descobertas fazia sobre cadência, ritmos sincopados, movimento e precisão, que evidentemente não era capaz de articular ou atribuir a técnicas tradicionais. Mas isso não interferiu em seu intenso prazer. Para ele, o processo da percussão era orgânico. Ritchie contava com a cinética pura, deixando a energia tomar as rédeas. E, em algum lugar do caminho, ele se apaixonou por aquilo.

"Ele só falava nisso, só pensava na bateria", lembra Marie Maguire Crawford, que lhe levou durante uma visita o disco "Bedtime for Drums", uma gravação bastante espalhafatosa, ou talvez elaborada demais, do veterano do suingue Alan Ainsworth. "Eu ainda vou tocar assim", ele se gabava depois de ouvir o disco repetidas vezes.

Ritchie voltou para casa em Dingle no final do outono de 1953, tendo "se transformado em um jovem homem, porém muito mais frágil do que os outros garotos de sua idade e um pouco desorientado". No passado, havia a dolorosa lembrança de sua doença debilitante e, no futuro, a triste perspectiva de voltar à escola, onde havia se atrasado ainda mais. Mais um ano de faltas o deixara calamitosamente despreparado; ele estava completamente perdido, e era injustamente repelido. O resultado disso foi que Ritchie "usou a doença para evitar a escola", conta um amigo; ele inventava milhões de desculpas para não freqüentar as aulas. Afinal, ele abandonou a escola definitivamente e ficava em casa, no cômodo dos fundos da casa em Admiral Grove, ouvindo música e batucando em "latas de biscoito" com dois pauzinhos. Um novo acontecimento veio atordoá-lo um pouco mais: outro homem se tornara membro fixo daquele lar, antes fortemente matriarcal.

Elsie já namorava havia alguns anos com Harry Graves, um londrino agradável e bem-humorado, que "veio para Liverpool pensando em mudar de ares" depois de seu primeiro casamento "dar errado". Presença marcante nas pequenas reuniões costumeiras na casa de Dingle, Harry era um homem brincalhão, com uma ótima voz, que nunca hesitava em cantar "Star Dust" ou "That Old Black Magic", suas músicas para festas, sempre que alguém se sentava ao piano. Na realidade, Harry rondara o terreno por algum tempo, antes namorando com a tia viúva de Ritchie, Edie Starkey, enquanto Elsie estava envolvida com um homem chamado Joe Taylor. Os casais ficaram durante um período de olho nos pares um do outro, tentando descobrir uma forma de fazer que seus sentimentos angustiantes fossem percebidos. Por fim, uma noite, tudo veio às claras: todos confessaram o que sentiam e, sem qualquer estranhamento, coordenaram a "troca": ambos os relacionamentos, mantidos em banho-maria, se encaixaram perfeitamente. Ritchie simpatizou com Harry desde que colocou os olhos nele. "Ele era um cara muito bacana", lembrou Ringo; além de ter uma beleza rústica, com olhos de elfo e um sorriso contagiante que escondia uma certa melancolia. Harry trabalhava como pintor na base americana em Burtonwood e tinha acesso a uma série de luxos que cativavam garotos pobres em tempos de racionamento: gibis e revistas americanas, gomas de mascar, brinquedos e, todo Dia dos Namorados, grandes corações vermelhos repletos de doces raros e suntuosos. Acima de tudo, a música era parte essencial de sua vida. Tendo crescido nos arredores de Londres, onde sempre estava à procura de novas casas com música ao vivo, Harry era apaixonado pelas *big bands* e seus vocalistas, sendo Dinah Shore, Sarah Vaughan e Billy Daniels alguns de seus favoritos. Ele tinha muitos discos e os tocava incessantemente para Ritchie.

De forma semelhante ao pai de Paul, Harry apresentou a Ritchie os meandros da música popular, ajudou o garoto a desvendar os meios de expressão dos clássicos e a entender por que essas músicas tinham o poder de tocar os ouvintes. A nova leva de cantores, como Frankie Laine, Johnnie Ray e Eddie Fisher, ainda não chegara às ondas do rádio, mas eles estavam em evidência no horizonte. Nesse meio-tempo, Harry ensinou Ritchie a apreciar os velhos *crooners* e a relação entre a voz deles e os instrumentos. Em inúmeras entrevistas depois da fama dos Beatles, Ringo insistia no fato de não haver tido educação formal em música, mas esse treinamento de seus ouvidos, essa apresentação aos ritmos sincopados sofisticados, além da habilidade de identificar uma variedade de andamentos, forneceu-lhe uma base sólida, que modelou seu talento de uma forma que nenhuma educação formal poderia ter feito.

Harry era também a resposta perfeita para um adolescente carente, filho de um lar desfeito e que enfrentara duas gravíssimas doenças. Como modelo, ele era o oposto do ausente Richard pai, exalando compreensão, apoio e compromisso inabalável com as dificuldades de uma vida em família convencional. Harry se esforçou ao máximo por ter uma

ligação afetuosa com o filho de Elsie, e Ritchie rapidamente sucumbiu à sua "enorme ternura". Quaisquer que tenham sido seus receios em relação ao segundo casamento da mãe, em abril de 1954 eles foram rapidamente eliminados pelo apoio tolerante (e até cego, segundo alguns) do padrasto aos interesses diversos de Ritchie.

De fato, desde o dia em que saiu da escola até àquele em que se desvencilhou de Rory Storm, a experiência de Ritchie Starkey com o trabalho tinha sido um desastre. Como crescera livre de qualquer tipo de disciplina ou senso de responsabilidade, aprendera a ser indiferente, a não ter ambição. Ele arranjou um emprego na rede ferroviária, a British Rail, atraído pelos uniformes, "porque ganhávamos ternos". Depois de reprovado num teste de aptidão física, Ritchie foi dispensado e passou a receber auxílio-desemprego até começar a trabalhar como garçom, servindo bebidas em um barco que fazia a travessia entre Liverpool e o norte do País de Gales. Era um trabalho leve e agradável, que combinava com sua natureza despreocupada e pretensamente serviu como aprendizado, um ponto de partida para o emprego dos seus sonhos, trabalhar no mar em cruzeiros transatlânticos. Infelizmente, a realidade interferiu nos seus planos. Os efeitos da guerra ainda eram evidentes no país, e os homens em idade ativa, se convocados, eram obrigados a servir nas forças armadas. Ritchie, recém-chegado de uma temporada no hospital, se sentia absurdamente "aterrorizado" com a possibilidade de ser convocado. Se tivesse pensado no seu histórico médico, ficaria evidente que o exército não recrutaria alguém como ele. Mas ele imediatamente tratou de fazer que essa possibilidade não existisse. Para início de conversa, precisava largar o emprego no barco. Se era capaz de trabalhar a bordo de uma embarcação, acreditava, era provável que atraísse o interesse da marinha. Por isso, procurou algum tipo de trabalho que envolvesse engenharia, em virtude de boatos de que o exército não estaria admitindo aprendizes aquele ano.

Felizmente, Harry tinha um contato na Henry Hunt & Sons, uma empresa de equipamentos de ginástica instalada na região sul de Liverpool, e no verão de 1956 Ritchie começou a trabalhar ali como aprendiz de montador. Era um trabalho em tempo integral, apesar de pouco estimulante, e não muito distante de Admiral Grove. No início, Ritchie era o "faz-tudo", despachado para "encher potes de cola e buscar batatas fritas durante os intervalos". Não havia muito mais que ele pudesse fazer o dia inteiro, mas "era um grupo ótimo de pessoas", lembra Roy Trafford, um rapaz de Toxteth que largara a escola e trabalhava com Ritchie como aprendiz de marceneiro e em pouco tempo se tornou seu melhor amigo. "Por fim aprendemos a dar acabamento às peças de madeira – as traves de sustentação das barras. Recebíamos muito pouco, basicamente uma ajuda de custo, mas na época o dinheiro era algo secundário. Estávamos aprendendo um ofício, o que já era uma vantagem em relação à maioria dos caras na mesma situação que a nossa, e sabíamos que aquele era considerado um emprego para a vida inteira."

Não demorou para os dois garotos descobrirem um interesse comum pela música. Eles passavam o intervalo do almoço no porão da empresa, conversando com entusiasmo sobre jazz tradicional e blues, enquanto os colegas de trabalho comiam o que traziam de casa em sacos de papel. As conversas de Trafford eram repletas de jargões do skiffle, que ele conhecera brevemente ao tomar aulas semanais de violão. Estimulado pela espontaneidade e objetividade desse estilo, Ritchie se tornou seu fã ardente e logo os amigos começaram a "fazer umas músicas no porão" durante o almoço. "Eu tocava violão e Ritchie fazia barulho com umas caixas", lembra Trafford. "Às vezes ele simplesmente batia em uma lata de biscoitos com chaves, em outras batucava nas costas de uma cadeira." Aquilo era rudimentar, mas alegre. Algum tempo mais tarde Ritchie chamou Eddie Miles, seu vizinho e colega de trabalho, para participar da brincadeira, e um pequeno conjunto começou a tomar forma.

Eddie, com seu violão Hofner de madeira de boro equipado com captadores caseiros, foi uma espécie de precursor da guitarra em Liverpool. Ele tinha uma técnica vigorosa e impaciente na mão direita; as cordas se agitavam como elásticos sob a palheta, mesmo nos acompanhamentos mais simples. Quando, em vez de lapidar as frases, ele avançava indiferente aos erros, dava às músicas uma energia solta, porém forte, que não se parecia com nada que tinham ouvido até então. Um motivo musical de doze compassos se transformava em um emaranhado de acordes e floreios; músicas folk tradicionais se transformavam e adquiriam um clima de jazz à Big Bill Broonzy, com gritos e uivos. Eddie impressionou os rapazes com seu estilo extravagante, e ainda mais com seu entusiasmo e, no decorrer dos meses seguintes, os garotos montaram um conjunto musical centrado nele.

O que começou como o nome de Eddie Miles Band logo se transformou em Eddie Clayton and The Clayton Squares, batizado em homenagem a uma praça no centro de Liverpool. O grupo tinha grande rotatividade, com cinco a sete músicos, todos intercambiáveis, exceto Eddie. Ritchie ficou incumbido de fazer a percussão. Para fazer o acompanhamento das execuções de Eddie, colocava uma velha tábua de lavar roupa debaixo do braço, se reclinava ligeiramente e raspava os dedais sobre os chanfros – açoitando-os, na realidade –, e assim produzia um som pulsante. Em músicas clássicas de skiffle como "Walking Cane" e "Rock Island Line", Ritchie batucava um ritmo de forma razoavelmente constante. Era pouco sofisticado, mas ele não se importava – ninguém se importava. Ele estava no mundo ao qual pertencia.

Quando colocavam de lado os instrumentos (nunca por muito tempo), era geralmente para dançar. "Nós realmente adorávamos dançar e queríamos aprender a fazer isso direito", lembra Trafford, que mais de uma vez arrastou Ritchie para aulas de dança na escola Skellen, na esquina com a Lark Lane. Mais tarde eles freqüentaram outra escola de dança na Airburth Road, onde o par de Ritchie era um policial, "um cara enorme, de uns 2 metros",

decidido a ensiná-lo a valsar. Foi um desastre de breve duração, mas o suficiente para servir como introdução ao básico e fazê-los dançar de modo razoável no Winter Gardens, no Rialto e no Wilson Hall.

Toda sexta-feira eles "vagavam pela cidade", começando pelo *pub* em que Elsie trabalhava, "para beber umas doses por conta da casa e esquentar os motores". Depois, paravam no Lisbon Pub, na Victoria Street, para encontrar amigos, reabastecer e tomar o rumo do Cavern, onde o jazz ainda ditava as regras. "Adorávamos o jazz tradicional", diz Trafford, "quase tanto quanto adorávamos nos arrumar para sair." Os rapazes sempre saíam "imaculadamente vestidos". Eles usavam roupas iguais, como gêmeos, compradas no Yaffe's: jaquetas listradas de preto e cinza, calças de crepe com listras vermelhas e pretas, camisas com listras pretas e vermelhas, cintos encravados com tachas e gravatas de fita da Woolworth's. Os sobretudos vinham do Eric's, alfaiate dos Quarry Men. "Eu tinha um preto, o do Ritchie era azul", lembra Trafford. "Nós nos achávamos os reis do mundo." Para completar o quadro, passavam montes de brilhantina nos cabelos, que "ficavam duros como um capacete" no ar frio da noite.

No Natal de 1957, Harry deu a Ritchie uma bateria de segunda mão que encontrou em uma loja perto de sua antiga casa, em Romford: constituía-se de uma caixa com peles de plástico e um bumbo velho e grande, "parecido com um tambor do Exército de Salvação", com marcas deixadas pelos donos anteriores. Também havia um prato, uma grande tampa de lata de lixo com penduricalhos que fazia um som estridente. Aquilo era para ser apenas algo durável em que o rapaz pudesse batucar e se ocupar, mas o presente encantou Ritchie – e mudou sua vida.

Antes, eles apenas brincavam de ser um conjunto, mas agora, com baterista, o Eddie Clayton Group abriu caminho para o mundo das pequenas apresentações. A bateria os separava das centenas de outras bandas amadoras que disputavam o tempo precioso do palco. Depois de lapidar as canções, os rapazes passaram a lutar para conseguir se apresentar no circuito do skiffle, e em pouco tempo tinham um número impressionante de compromissos agendados, o que criou uma imagem consistente para o grupo. O pagamento era pífio, "uma ninharia", mas eles estavam sempre com a agenda cheia.

No entanto, o skiffle logo perdeu o embalo. Incapazes de competir com a visceralidade do rock'n'roll, seus praticantes debandaram em massa, trocando as tábuas de lavar roupa e os baixos de bacia de madeira ou de caixa de chá por instrumentos que exalavam eletricidade. Ritchie continuou a tocar com Eddie Clayton, mas também participava ocasionalmente de outras bandas. Um dos grupos locais de skiffle mais conhecidos que estavam fazendo a transição para o rock era o Al Caldwell's Texans, e eles buscavam desesperadamente um baterista. "Já o conhecíamos relativamente bem. Ele tinha uma caixa, um prato e um timbal

na época", lembra Johnny Byrne. "Quando dissemos que mudaríamos completamente para o rock, ele disse estar interessado." Com Ritchie na cozinha rítmica, eles ressurgiram em novembro de 1958 como The Raging Texans, um pouco mais tarde como Jet Storm and The Raging Texans e, por fim, como Rory Storm and The Hurricanes, um nome que poderia facilmente pertencer ao rol de estrelas de Larry Parnes*. Ritchie pegou 46 libras emprestadas do avô para comprar uma bateria Ajax com peles de couro de porco em vez de plástico, uma imitação das caríssimas Ludwig, as preferidas dos bateristas profissionais.

Até ali um fã inveterado de blues (ele até pensou em se mudar para o Texas e "viver com Lightinin' Hopkins"), Ritchie se iluminou com o rock'n'roll. Ele passava todo o tempo livre devorando tudo sobre o assunto, ouvindo as transmissões cheias de estática da Rádio Luxembourg e sintonizando religiosamente aos domingos o programa de Alan Freed. Ritchie acompanhava o que quer que fosse ao ar, marcando o ritmo de uma música após outra, sem fazer pausas nem mesmo nos intervalos.

Quase imediatamente seus padrões simples de *rá-tá-tá* evoluíram para técnicas de punho cada vez mais complicadas. Isso ajudaria Ritchie a se destacar de bateristas como Pete Best e Johnny Hutch. Todos na época priorizavam a força bruta para dar vigor aos arranjos, mas ele desenvolveu uma disciplina para tocar ritmos distintos que tornavam a bateria mais presente nas músicas. Ele era capaz de pontuar o que os outros instrumentos faziam, em vez de simplesmente marcar um ritmo constante. Basicamente um autodidata – ele afirmava "ter tido umas três aulas quando iniciante" –, só sabia tocar de ouvido. Mas, como quer que tenha aprendido a tocar, independentemente de ter sido por reflexo ou por instinto, os padrões rítmicos que utilizava se distinguiam por um grau inigualável de controle. Talvez, não obstante outras explicações, isso fosse um desdobramento de seu gosto musical extraordinariamente eclético. Enquanto outros adolescentes formavam grupos influenciados unicamente pela música pop mais vibrante, Ritchie sofria influência de desconhecidos artistas country e de expoentes do jazz moderno como Chico Hamilton e Yusef Lateef, que se concentravam nas complexidades da composição. Intuitivamente, ele desenvolveu uma energia e uma facilidade de expressão que escaparam a outros jovens bateristas em busca da batida certa.

Sozinho em Dingle, Ritchie fora um menino distante, quase patologicamente introvertido. Como integrante dos Hurricanes, ele criou "uma personalidade envolvente". Tocar com o conjunto parecia injetar confiança em seu corpo; a atenção e a exposição agiam como a centelha que estimulava um ego e uma identidade até então pouco cultivados. No palco, ele descobria em si próprio um charme oculto – sorrindo com confiança para as garotas,

---

* *Primeiro grande empresário do rock inglês. (N. do T.)*

lançando olhares enigmáticos e meditativos para o infinito, tocando com os olhos fechados e a cabeça inclinada, como num transe, como se ouvisse o som interior da bateria, atacando os pratos. Ritchie saboreava o brilho, e Rory, que "gostava de cuidar dos outros integrantes do grupo", fez questão de dividir os holofotes. Agora, sob a tutela de Rory, ele começou a criar um personagem para si próprio que ultrapassou os limites do palco. Ritchie experimentava imagens, que usava para debelar suas imperfeições, e passou a pintar faixas prateadas no cabelo e a usar um casaco longo e um chapéu de vaqueiro. As roupas de *teddy boy* que usava com Roy Trafford desapareceram de vez naquele mesmo ano, mas ele começou a usar anéis, não apenas um, mas muitos simultaneamente, um hábito que derivou da paixão de sua mãe por jóias chamativas. Elsie comprou para o filho vários adereços espalhafatosos com "jóias" de vidro, que ele usava junto com um anel de sinete que pertencera ao Starkey avô. "Ele sempre amou os anéis", lembra Marie Maguire Crawford. "Era uma espécie de ímã de atenção, algo chamativo para subjugar a idéia de que era doente e pouco instruído, para, talvez, distanciá-lo de Dingle."

Inspirado pela popularidade dos Hurricanes, Ritchie mergulhou na companhia de garotas que passaram a acompanhar as bandas de apresentação em apresentação. As doenças tinham feito grande estrago em sua autoconfiança, mas o fato de pertencer a um grupo musical apagara tudo, e ele rapidamente arrumou duas namoradas sérias: Pat Davies, colega de escola de Cilla Black, e mais tarde uma garçonete do Jacaranda chamada Geraldine McGovern, de quem mais tarde ficou noivo. Mas um conjunto musical não permitia nutrir um relacionamento. Além do mais, Gerri era católica – algo que nunca caiu bem com Elsie, que "dizia pertencer à Orange Lodge*" e depois de alguns tragos desatava a cantar o hino protestante "The Sash My Father Wore" como golpe contra sua "inimiga mortal".

Por fim, Ritchie encontrou seu caminho para agir de forma independente. Assim como muitos adolescentes que crescem em bairros pobres, ele tinha uma urgência enorme de seguir adiante, para a frente e para cima. Os garotos de Dingle eram adestrados para colocar a segurança acima de tudo. Ritchie Starkey, que nunca se destacara na escola e parecia fadado ao destino familiar de ser mais um em uma longa lista de trabalhadores servis e soldados, estava determinado a "dizer que era *alguém* na vida", e não um burro de carga. A Hunt's, com seu pessoal ruidoso, em meio ao barulho do maquinário e aos longos silêncios interrompidos ocasionalmente pela camaradagem de Roy Trafford e Eddie Miles, era terrivelmente entediante, mas proporcionava segurança e auto-estima.

Mas Ritchie queria mais – queria realização –, e a única maneira de conseguir isso era por meio da música. E ele teria que fazer uma escolha.

---

* *Ordem protestante irlandesa. (N. do T.)*

◆◆◆

Em algum momento da primavera de 1962, Rory and The Hurricanes descobriram que foram contratados para tocar durante o verão no Butlins do País de Gales. Durante abril e maio, Ritchie ficou na dúvida sobre se deveria aceitar, refletindo arduamente sobre o impacto desse passo. "Foi uma escolha difícil para ele", lembra Johnny Byrne, que também relutou em abrir mão de um bom emprego como assistente administrativo na Cotton Exchange e ir para um condomínio Butlins. "Ringo nunca pensou que a música teria interferência no seu trabalho de aprendiz, mas Rory colocou o assunto de uma forma clara, que era impossível ignorar."

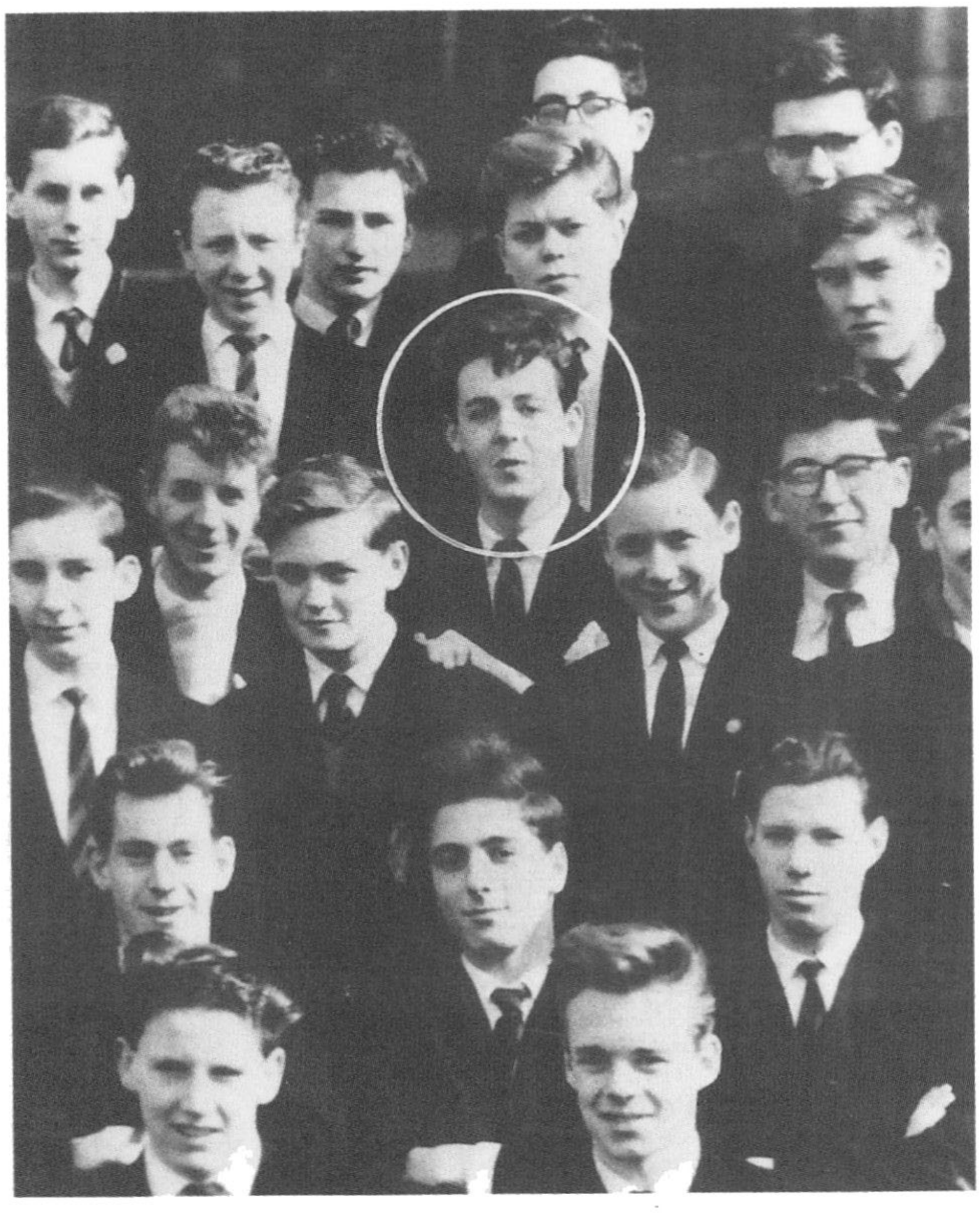
Só podemos imaginar como Rory fez as coisas parecerem tentadoras. Ritchie aceitou a oferta e anunciou sua decisão pouco tempo depois, em uma reunião de família. Para seus tios e tias, ele estava sendo tolo ao arriscar um futuro sólido por um trabalho tão incerto. Mas tocar com os Hurricanes havia lhe demonstrado que nada (e ninguém) poderia competir com a adrenalina do palco. Mesmo as objeções de sua mãe caíram no vazio.

De alguma forma, decisões como essa sempre se mostraram simples e claras para Ringo. Ele nunca duvidou de que sair da Hunt's e se juntar a Rory Storm and The Hurricanes era uma oportunidade que valia a pena ser experimentada, assim como deixou Rory mais tarde, em 1962, para tocar em Hamburgo com Tony Sheridan e, ainda nesse ano, recusou a oferta de Kingsize Taylor de integrar um conjunto extraordinário como o Dominoes. Quando os Beatles fizeram sua proposta, Ringo hesitou apenas até conversar com Roy Trafford, que o encorajou a avançar, para a frente e para cima, com uma banda melhor. "Por que não?", Roy se recorda de ter dito ao amigo. "você não tem nada a perder."

Para os Beatles, ter um baterista de primeira era essencial à sua sobrevivência. "Nossa carreira estava em jogo", disse Paul, e a banda sabia que a única forma garantida de crescer era acrescentando um baterista de classe ao grupo. Ficou evidente que haviam encontrado o homem certo no momento em que Ringo assumiu as baquetas. Nesse instante, eles incorporaram imediatamente o brilho que havia tanto tempo se esquivara deles. A energia, a versatilidade, a atitude certa – a *mágica* –, tudo isso voltou como uma brisa para o som da banda. Finalmente, depois de seis anos, o estrelato parecia possível para os Beatles.

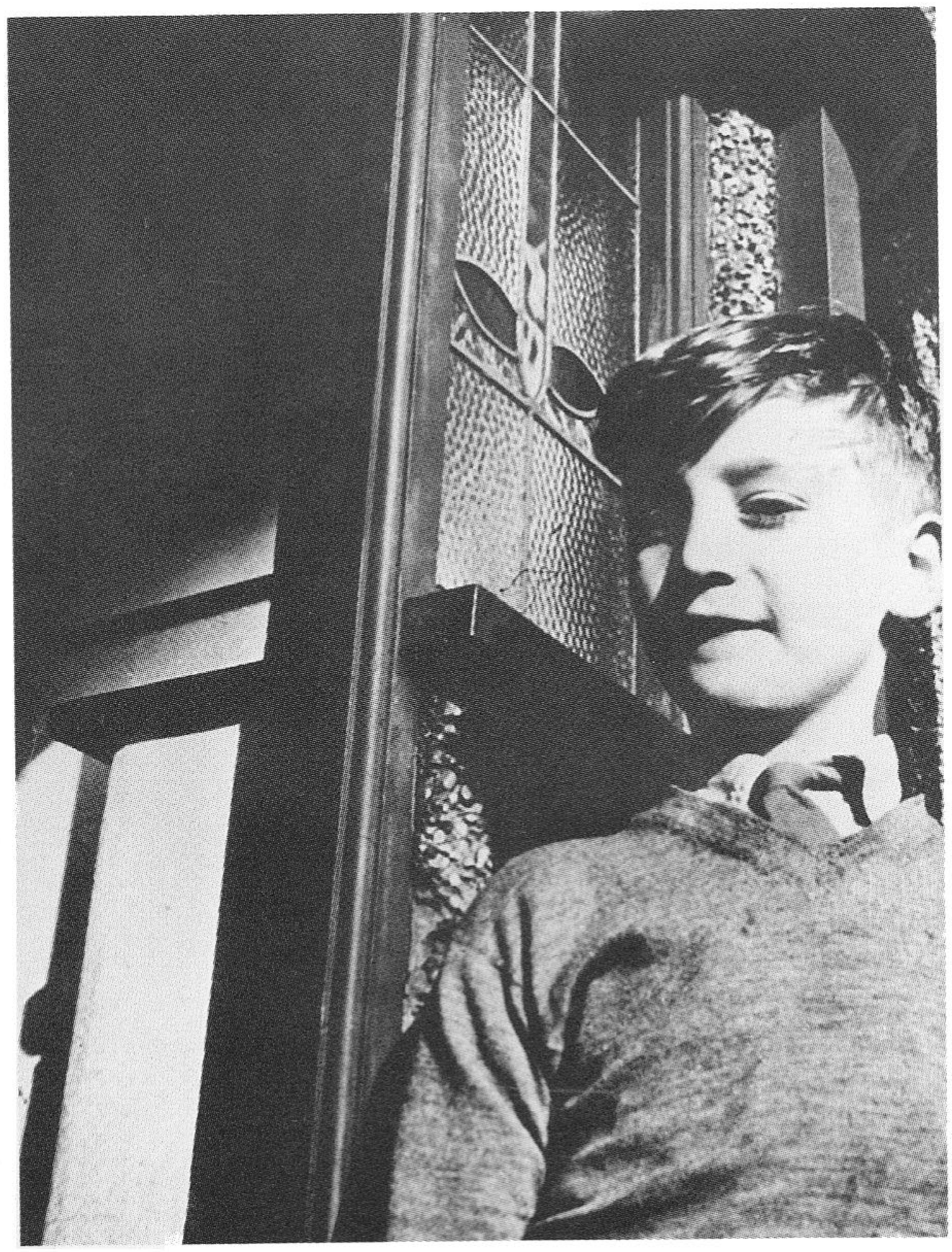
John Lennon, aos 10 anos de idade, em frente à Mendips, a casa de sua tia Mimi em Woolton.
FOTO: TOM HANLEY
CAMERA PRESS (TEXTO E ILUSTRAÇÕES), LONDRES

Fotografia de Paul com sua turma do quinto ano no Liverpool Institute, c. 1955.
MIRRORPIX



Arthur Kelly e George Harrison (aos 12 anos de idade), poucos dias depois de George ganhar seu primeiro violão.

CORTESIA DE ARTHUR KELLY



Uma das primeiras fotografias de John, tirada em maio de 1948, poucas semanas após o início das aulas na Dovedale Primary School, em Allerton.

FOTO: TOM HANLEY

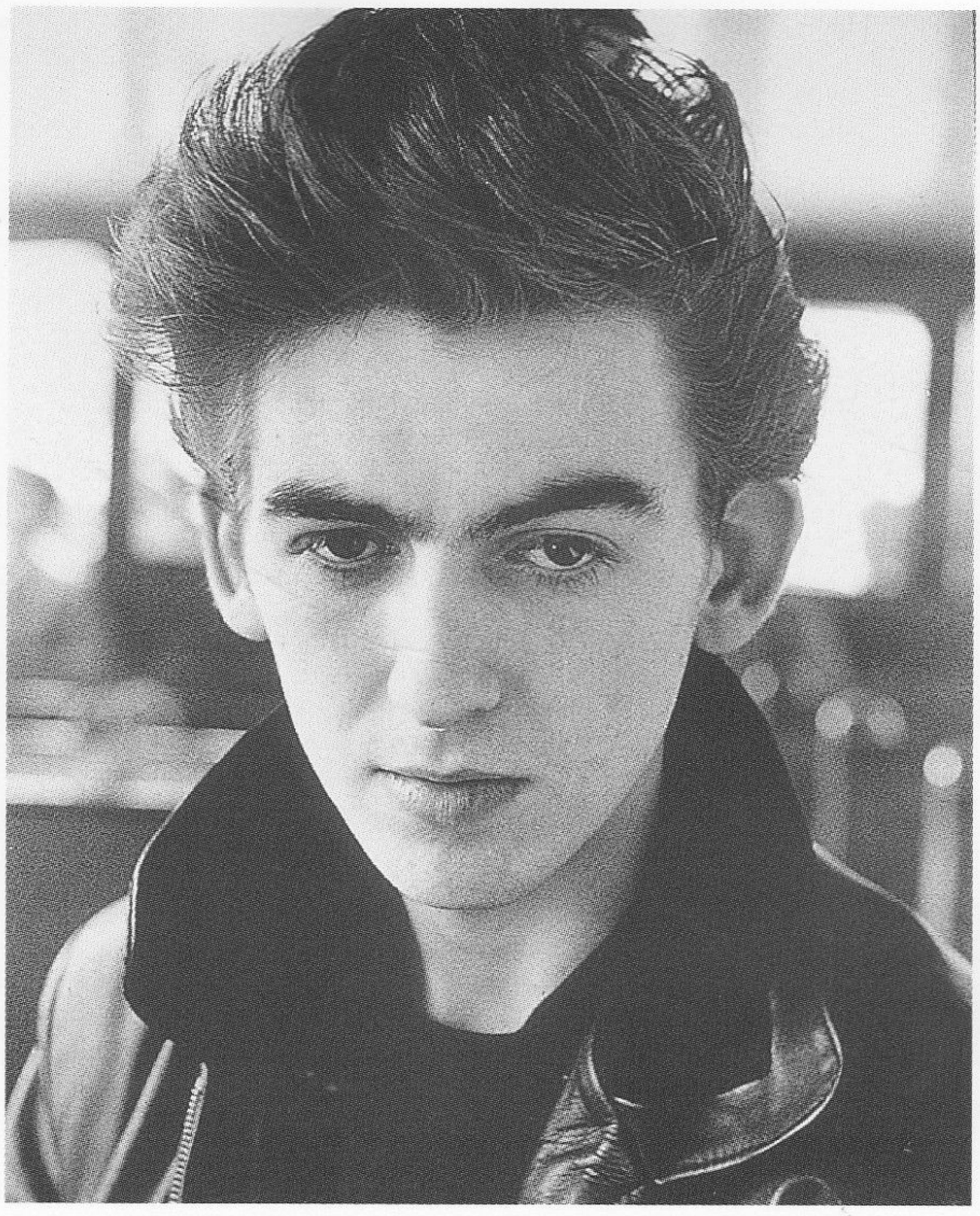
CAMERA PRESS (TEXTO E ILUSTRAÇÕES), LONDRES

Os Quarry Men se apresentam na quermesse da Igreja de St. Peter, em 8 de julho de 1957. Esta foto foi tirada quinze minutos antes de John Lennon ser apresentado a Paul McCartney. Da esquerda para a direita: Eric Griffiths, Rod Davis, John, Pete Shotton e Len Garry.

LONDON FEATURES INTERNATIONAL

Uma das variadas formações dos Beatles em Hamburgo, com Paul ao piano enquanto Stuart assumia o baixo, no Star Club, em 1960.
K & K Studios/Redferns

John, com penteado pré-Beatles, captado num belo, embora sombrio, retrato por Astrid Kirchherr. A imagem-fantasma de Stuart aparece em segundo plano. Hamburgo, 1960.
Astrid Kirchherr/Redferns

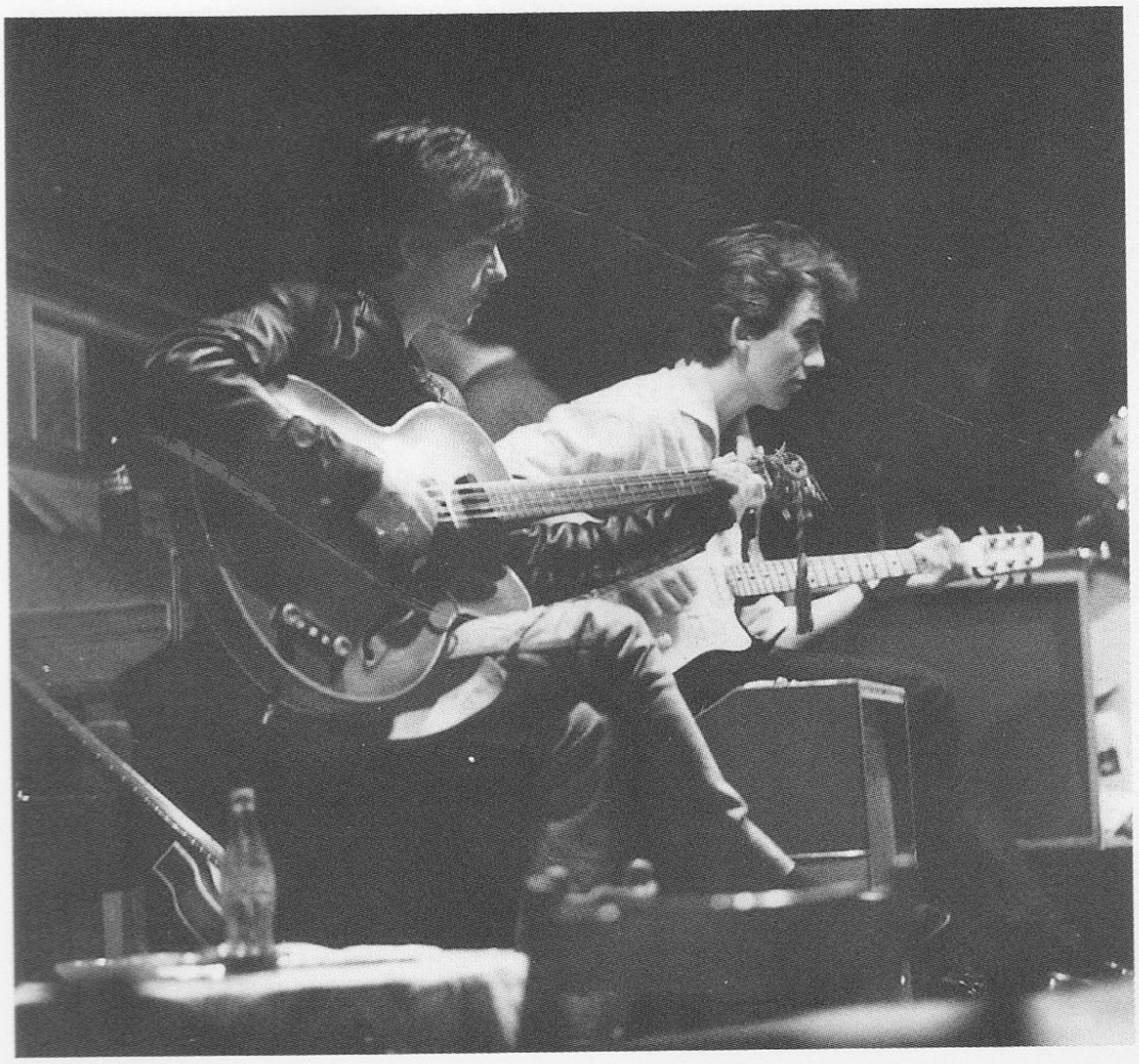


George Harrison com ar imberbe durante a primeira temporada dos Beatles em Hamburgo, em 1960.
JÜRGEN VOLLMER/REDFERNS

Paul também foi retratado com a imagem borrada de Stuart ao fundo. Talvez Astrid houvesse pressentido a saída precoce dele dos Beatles – e da vida de todos eles.
ASTRID KIRCHHERR/REDFERNS

Os Beatles no palco do Top Ten Club com seu mentor,
Tony Sheridan (à direita). Hamburgo, 1961.
FOTO: ELLEN PIEL

Clicados por Astrid Kirchherr no Der Dom, um parque municipal próximo à Reeperbahn, depois de uma apresentação no Star-Club, em 1960.
ASTRID KIRCHHERR/REDFERNS



George e Stuart, que se tornaram bons amigos, desfrutam um interlúdio musical calmo e reflexivo no Star-Club. Hamburgo, 1960.
PETER BRUCHMANN/REDFERNS

Os Beatles tal como apareceram em Liverpool em 1962, depois de voltar de Hamburgo com ousados casacos de couro.
K & K STUDIOS/REDFERNS

Uma das últimas apresentações dos Beatles no Cavern, no início de 1963, quando o terremoto da beatlemania começava a se alastrar.
© HULTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS

A fotografia clássica do grupo no palco do Cavern, com o característico arco de tijolos.
MICHAEL WARD/REX FEATURES

A turma celebrando os 21 anos de Paul: Arthur Kelly com uma paquera (à esquerda), Gerry Madsen (no centro), George Harrison e Pattie Boyd (fumando).
CORTESIA DE ARTHUR KELLY

Uma das primeiras fotografias dos Beatles com a formação definitiva, posando no quintal da casa de um deles, em 1964.
TERRY O'NEIL/REX FEATURES

Brian Epstein em 1964, surpreendido sozinho e incógnito no Cavern, onde descobriu os Beatles.
FOTO: DAVID STEEN
CAMERA PRESS, LONDRES

Os Beatles em 1963, apresentando-se em uma recepção na EMI para o lançamento do seu primeiro disco.
FOTO: PHILIP GOTLOP
CAMERA PRESS, LONDRES

Os Beatles em dezembro de 1964, atuando com fantasias tolas em um dos muitos programas musicais da BBC-TV, algo que detestavam fazer.

MIRRORPIX

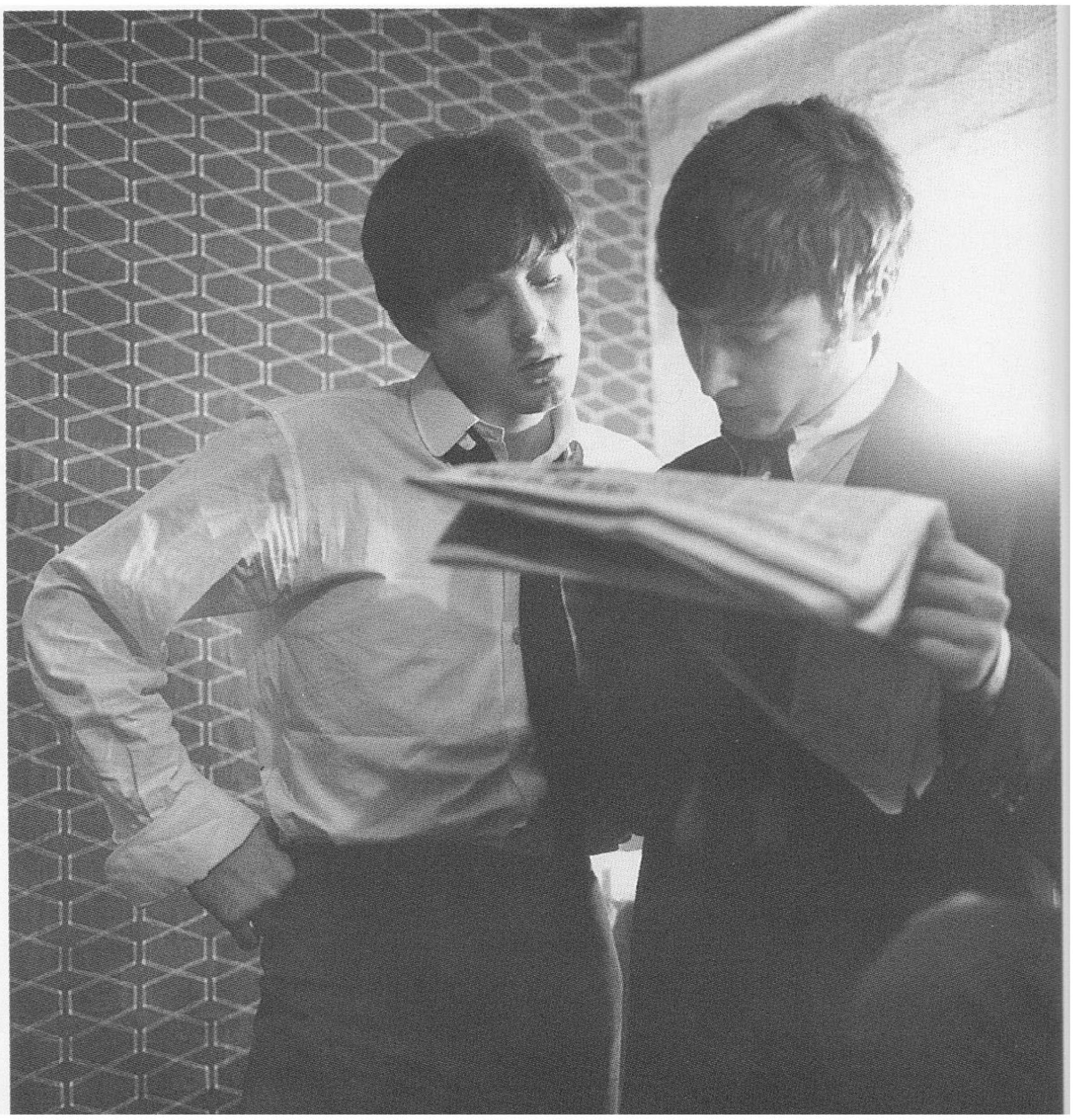
Os quatro rapazes cultivavam a própria imagem. Na foto, arrumam os penteados que transformaram em lenda, antes de subir ao palco, em 1964.

FOTO: TERENCE SPENCER

CAMERA PRESS, LONDRES

Paul e John no camarim em East Ham, em 1963, procuram notícias sobre suas apresentações. Os Beatles liam avidamente tudo o que a imprensa publicava a seu respeito.

FOTO: JANE BROWN
CAMERA PRESS, LONDRES



Brian Epstein (de pé) ladeado pelos astros da NEMS: The Beatles, Gerry and The Peacemakers e Billy J. Kramer and The Dakotas, em 1964.

MIRRORPIX

Ringo e John trocam idéias com Astrid Kirchherr a caminho de Munique, antes da volta triunfal dos Beatles a Hamburgo em 1964.
MAX SCHELER/REDFERNS

Os Beatles lêem um dos artigos diários de Don Short sobre eles no Sunday Mirror.
MIRRORPIX

Ringo em casa com a mãe, Elsie, e o padrasto, Harry, antes do lançamento do terceiro disco dos Beatles, em 1964.

MAX SCHELER/REDFERNS

A configuração clássica no palco, com todo o som sendo proporcionado por estes modestos amplificadores.

MIRRORPIX

Os Beatles viraram Nova York de cabeça para baixo em fevereiro de 1964, e tudo começou com a irreverente coletiva de imprensa realizada pouco depois de desembarcarem no Aeroporto JFK. Ao lado direito de Paul, na foto, o assessor de imprensa da NEMS, Brian Sommerville.

MIRRORPIX

Última participação dos Beatles no programa The Ed Sullivan Show, *em agosto de 1965.*

© BETTMANN/CORBIS

Os Beatles improvisam uma aula de guitarra a Ed Sullivan, durante os ensaios para a participação no seu programa em fevereiro de 1964.

© BETTMANN/CORBIS

Capítulo 19 | Um toque de Barnum and Bailey

[I]

A estréia de Ringo com os Beatles em Liverpool, em 19 de agosto de 1962, não repercutiu na cena pop e não foi o motor que os propulsou para o estrelato. Somente mais tarde, vista a situação em retrospecto, ele iria adquirir seu *status* mítico. Ninguém foi mais afetado pelo que acontecera do que Ringo. Ele ouviu o clamor dos fãs nos dias que antecederam a apresentação no Cavern. A revolta tomava os salões de baile e os bares – e também as escolas, onde havia uma onda de veneração por Pete. Até nas lojas de discos ocorriam discussões e murmúrios constantes. Uma hora antes de se apresentar, Ringo se refugiou no White Star para uma cerveja terapêutica e desmoronou numa mesa onde estavam os Blue Jeans. *Eles* sabiam que o baterista estava "aterrorizado". Até mesmo a aparência dele, com um pequeno cavanhaque e o cabelo liso penteado para trás, demonstrava inquietação, como se Ringo estivesse infringindo alguma lei. "Ficamos com pena dele por estar tão nervoso", lembra Ray Ennis.

A maioria das pessoas que foram ao *show* compartilhou a reação de Colin Manley: "senti pena deles; a platéia estava tão revoltada com a saída de Pete que não os deixava tocar". "Desde o momento em que as portas se abriram", lembra Woller, "a multidão gritava: 'Pete para sempre, Ringo *nunca*!'; todos estavam doidos por uma confusão." Desde o instante em que os Beatles subiram ao palco, gritos irados explodiram: "*Onde está Pete?*", "*Traidores!*", "*Queremos Pete!*" Algumas pessoas apoiaram a mudança. A certa altura, as duas facções começaram a investir uma contra a outra, com olhares ferozes e punhos cerrados. "Fora *Ringo!*", "*Pete is Best!*"* Ringo, meio escondido por trás da bateria, ficava "mais tenso" a cada explosão de raiva.

De qualquer maneira, todos os outros Beatles agiram como se nada tivesse acontecido. E, levando em conta as circunstâncias, Ringo segurou bem a situação. Ele se adaptou

---

* *"Pete é o melhor!", num trocadilho com o sobrenome Best, que significa "melhor", em inglês. (N. do T.)*

perfeitamente ao estilo cru e direto dos Beatles, imprimindo força ao ritmo sem deixar de lado a energia do conjunto. Provavelmente ninguém apreciou mais isso do que Paul, cujas belas linhas de baixo haviam sido estranguladas pela mão pesada de Pete, enquanto Ringo as complementava, dando a Paul "um ritmo muito consistente" para trabalhar. "Ringo não procurava direcionar o ritmo", diz Adrian Barber, "mas era sempre possível contar com ele." Ele trouxe a ordem a uma cozinha rítmica até então vacilante; havia uma economia em seu jeito de tocar que evitava que a bateria se perdesse nos andamentos.

Durante um momento especialmente tenso, George, do palco, ordenou a alguns indivíduos importunos para "fechar a matraca". No fim, quando saiu do camarim pelo corredor cheio de gente, alguém lhe deu uma cabeçada no rosto, deixando-o com um enorme hematoma abaixo do olho. George encarou a situação com tranqüilidade, mas Brian Epstein, já em tom quase histérico, mandou o porteiro peso-pesado do Cavern, Paddy Delaney, escoltar a banda para o andar de cima, alegando falta de segurança.

Aquela semana, em 1962, também ficou marcada por uma revolução na vida pessoal dos Beatles. Sem aviso prévio, Paul terminou o relacionamento de dois anos e meio com Dot Rhone. Foi um choque, até porque "já estava tudo acertado", segundo Dot, que eles "se casariam e ela se mudaria para a casa dos McCartneys". Ela já tinha o anel, a aliança dourada de Hamburgo, e Paul estava organizando os papéis do casamento. A tia de Paul até havia dado um curso rápido de "prendas domésticas" a Dot, explicando como fazer a cama, lavar as roupas, fazer compras, preparar o jantar. Mas em julho, com apenas três meses de gestação, Dot perdeu o bebê. A tragédia trouxe à tona problemas postos em banho-maria durante os seis meses anteriores. Agora não havia mais bebê (e Paul estava cada vez menos presente). Durante toda a primavera ela observara "os sentimentos dele esfriarem". Depois que ele se viu subitamente livre da obrigação, foi apenas uma questão de tempo até ambos se tornarem amargamente indiferentes e, algumas semanas mais tarde, Paul anunciou o fim do relacionamento.

A separação ocorreu em um momento estranho. Quatro dias após a estréia de Ringo no Cavern, John e Cynthia se casaram numa cerimônia civil no sisudo cartório de tijolos de Mount Pleasant. Foi, segundo Cynthia, "um evento bizarro", não apenas por causa do ambiente lúgubre, mas também porque foi realizado sem dinheiro e sem planejamento de nenhum tipo para o futuro. Não houve fotógrafo ou fotos, a noiva não recebeu flores. Felizmente, Brian enviou um carro para buscar Cynthia, que passara a manhã se arrumando e vestia um terninho quadriculado lilás e branco sobre uma blusa branca que ganhara de Astrid Kirchherr. Chovia desde o amanhecer, e o clima causou estragos na noiva, especialmente no seu elaborado arranjo de tranças nos cabelos. Além de Brian, o irmão de Cynthia, Tony, e sua esposa, Marjorie, a única presença era a dos Beatles, que vestiam ternos pretos iguais (exceto por Ringo, que "não foi convidado"). Previsivelmente, a tia de John, Mimi, se recusou a com-

parecer. John esperara até o último minuto para dar a notícia, buscando ao menos algum tipo de compreensão da parte dela, mas foi brindado com arroubos de indignação.

Ao que tudo indica, John estava sóbrio – ele não queria irritar sua encantadora futura esposa –, mas poderia estar bêbado, tendo em vista o ataque de risos que permeou a cerimônia. Ninguém, além do puritano Brian, conseguia ficar sério. O tabelião, um homem provinciano cheio de tiques, com bochechas coradas e olhos vermelhos, lutava contra a conspiração de britadeiras numa construção vizinha ao cartório. Cada vez que fazia uma pergunta para John ou Cynthia, as britadeiras respondiam, sufocando as respostas, até que a situação ridícula tornou-se hilariante demais para os presentes se conterem.

Depois de oferecer um almoço de comemoração para todos – no Reece's, por coincidência o mesmo local em que os pais de John e de Ringo comemoraram seus casamentos –, Brian deu aos noivos um presente formidável: as chaves de seu apartamento secreto e mobiliado na Falkner Street, a poucos quarteirões da escola de artes. Era um lugar modesto, com um quarto e um pequeno jardim de inverno, que ele usava ocasionalmente como *garçonnière*, mas, principalmente, como local para dormir até o meio-dia depois dos *shows* e evitar os pais. De qualquer forma, foi um presente divino para John e Cynthia, que queriam desesperadamente viver a própria vida – e certamente precisavam disso. Depois do almoço eles levaram suas coisas para o apartamento, já decorado com bom gosto por Brian. A mãe de Cynthia, que estivera na cidade, mas voltara para o Canadá alguns dias antes do casamento, comprou para eles um tapete vermelho usado, abajures e vários utensílios de cozinha. Até Mimi, que todos previam que iria sucumbir aos fatos, ajudou com uma mesa com tampo de cobre batido.

Aquele era um refúgio valiosíssimo para John e Cynthia, uma caixinha de jóias onde poderiam se acostumar à vida de casados. Porém, à medida que os amigos vinham visitá-los sem avisar e o acontecimento deixava de ser novidade, a vida do novo casal voltou a uma rotina já conhecida. "Nós fizemos uma apresentação naquela noite", lembrou George, para enfatizar como aquele era o ponto final de um dia surreal. Os Beatles correram para Chester, onde ninguém fez referência pública alguma ao casamento de John, e Cynthia ficou em casa sozinha, para arrumar a casa. Entre malas e caixas, pensando na vida com um músico, Cynthia formulou uma teoria que manteve para si própria. "Eu era a única que pensava no futuro", lembrava ela, pensativa, "porque sabia no que havia me metido."

[II]

Muitos grupos extremamente competentes no palco quebravam a cara no estúdio. Fazer um disco era um processo minucioso, não tendo a ver nem de perto com a energia ale-

gre, espontânea e solta que amalgamava um grupo no palco. A atmosfera da gravação, como regra geral, era predominantemente tensa. Os artistas eram obrigados por contrato a gravar três músicas em três horas. Não havia platéia, energia, nem estímulo externo, tudo ocorria em um vácuo, sob o olhar duro de um produtor exigente – Bruce Welch, dos Shadows, comparava seu trabalho ao de Deus –, que muitos achavam "ameaçador". Como experiência criativa, gravar era algo árduo e intricado, especialmente em Abbey Road, onde grande parte do processo era reduzida a um exercício técnico. Havia uma "disciplina de engenharia muito forte", sempre observada no estúdio nos momentos de gravação, e um código de vestuário ainda mais rígido seguido pelas diferentes hierarquias de funcionários. "Todos nós usávamos jalecos brancos quando trabalhávamos", lembra o técnico Alan Brown – "nós", nesse caso, eram todos os funcionários que trabalhavam nas cabines de controle. Os aprendizes vestiam jalecos marrons, enquanto os do pessoal da limpeza eram azuis; somente os engenheiros eram autorizados a tirar o paletó, mas apenas durante a montagem do equipamento. Aquela era uma tradição levada a sério, todos os aspectos eram supervisionados de cima. Segundo Geoff Emerick, engenheiro de muitas das sessões dos Beatles, "tínhamos de engraxar os sapatos porque, se algum empresário nos visse com sapatos sujos, era encrenca na certa". A maior parte do trabalho era realizada em uma bolha de austeridade e silêncio. Havia "o momento certo de falar com os artistas e o momento certo para *não* falar com eles". Acima de tudo, como todo cidadão britânico bem sabe, era preciso "saber se colocar no seu lugar".

Felizmente, os Beatles encaravam aquilo com naturalidade. Eles se aclimataram bem ao ambiente do estúdio, indiferentes às diretrizes que deixavam os funcionários pisando em ovos. É verdade que aquela não era sua primeira sessão de gravação; ainda assim, seu significado foi profundamente entendido, por isso eles não se atrasaram para o horário agendado às 14h30. Eles até estavam com os ternos tirados do armário para o casamento de John.

"Eles não pareciam nervosos", diz Ron Richards, que ficou à frente do ensaio de três horas do dia 4 de setembro, no estúdio 3. "Já estavam familiarizados com a coisa e trabalharam sozinhos o suficiente, de forma que não tivemos de parar para corrigir cada nota que tocavam." Richards, que não era afeito a paparicos, formava uma boa parelha para os Beatles. Ele trabalhava muito rápido e conhecia a música pop tão bem que assumia as rédeas para o chefe "ignorante". Mais tarde, Richards cairia nas boas graças da fortuna ao produzir os Hollies; portanto, não é de surpreender que tenha se concentrado na versatilidade vocal e harmônica dos Beatles. "Ficou evidente, desde a primeira vez, que eles tinham seu próprio *som*. Naquela época, poucos grupos surgiam com algo original e identificável, mas a forma como cantavam e tocavam os destacava imediatamente." Norman Smith, engenheiro da sessão, também percebeu isso e decidiu captar o máximo possível, abrindo os microfones e deixando o som entrar, com uma qualidade mais parecida com a de uma apresentação

ao vivo – ou seja, menos produzida. Foi uma jogada arriscada, vinda de um esquema preexistente tão constante e bem fundamentado, mas no final das contas captou os Beatles da maneira mais adequada a eles e ao som que faziam.

Naquela tarde os Beatles ensaiaram seis músicas, das quais selecionaram duas para gravar à noite: "Love Me Do" e a atraente, porém leve, "How Do You Do It", música selecionada por Martin com a certeza de que seria um sucesso. "Love Me Do" foi uma concessão feita à banda, que praticamente implorou a Martin que considerasse seu material próprio. Até então, a maioria dos grupos pop britânicos gravava o que lhes era imposto por seus produtores, músicas escritas por profissionais burilados que refletiam a imagem genérica que o selo tinha em mente para a banda. A visão dos Beatles, para a Parlophone, era de intérpretes, não de compositores. Além disso, George Martin não percebera até então "nenhum indício do que poderia acontecer com o material próprio". Das "demos" da banda, as únicas músicas aprovadas para gravação foram "P.S. I Love You"* e, sujeita a confirmação, "Love Me Do". "Achei que pudesse ser uma música boa para o lado B", lembra Martin, referindo-se a "Love Me Do", mas não faria mais do que isso por eles.

Martin estava convencido de que o primeiro sucesso dos Beatles seria "How Do You Do It" – uma fórmula infalível de sucesso de cabo a rabo e, de fato, o tipo de música que poderia ter sido aceita por Cliff Richard and The Shadows, que continuavam sendo o padrão de êxito para a indústria fonográfica inglesa. Porém, os Beatles tinham se distanciado da imagem dos Shadows no tempo decorrido desde que haviam formado o grupo. Em seguida, tinham se modelado pela inspiração de vocalistas mais refinados, como os Everly Brothers, Bobby Vee e Roy Orbison, mas outras influências reforçaram sua individualidade – além do som próprio que desenvolveram – e suas possibilidades. Gravar uma música como "How Do You Do It" ia contra tudo o que representavam. Aquela música os envergonhava. Desmoralizados, reclamaram com Brian Epstein e pediram que intercedesse em seu nome com Martin. Mas Brian não queria saber de problemas. "Gravem!", ele insistiu. "Não importa se vocês não gostam, simplesmente gravem a música!"

Martin gravou "How Do You Do It" com eles naquela noite, além de "Love Me Do", que exigiu quinze tomadas de som, ou *takes*, e foi prensada em acetato para avaliação do produtor. Diga-se em seu favor – e esta foi uma característica que marcou desde o início a sua relação com os Beatles –, ele manteve a mente aberta. Os Beatles permaneceram firmes na posição contrária ao lançamento de "How Do You Do It". Eles argumentavam: "Não queremos esse tipo de música. O que buscamos é algo diferente [...] algo novo". A

---

* Ron Richards rejeitou "P.S. I Love You" porque havia outra música nas paradas com o mesmo título, lançada pela Campbell, Connely, sua antiga gravadora.

veemência dos rapazes forçou Martin a reavaliar "Love Me Do", e depois de ouvi-la novamente ele concordou em fazer as coisas como os Beatles queriam – pelo menos por ora.

No fim das contas, o problema estava em Ringo. No dia seguinte, Martin e Ron Richards ouviram a gravação repetidamente e concluíram que faltava energia à música. Algum tempo depois, Paul disse que "naquela ocasião Ringo não havia sido *tão* regular no tempo"; e, para o ouvido de Norman Smith, "ele não tinha a vibração suficiente". A bateria estava confusa demais, não tão precisa quanto a situação exigia. "A forma como Ringo tocava era muito mais estimulante em comparação com a de Pete", lembra Richards, "e sabíamos que ele pegaria o jeito do estúdio – com o tempo. Mas tínhamos um disco para gravar e eu precisava de alguém que pudesse me dar exatamente o que a música pedia em cada *take*."

Naquela tarde Martin e Richards foram caminhar pela Oxford Street, discutindo como resolver a situação. Richards já tinha ligado para Kenny Clair, "provavelmente o melhor baterista de estúdio da época [...] que era um músico excepcional, capaz de fazer qualquer coisa". Ele era especialista em *big bands*, não em rock'n'roll, mas seria a solução para o problema imediato. Martin, no entanto, já estava pensando à frente. Os Beatles tinham colocado uma pulga atrás de sua orelha com relação à imagem que iriam projetar e ele estava preocupado em resolver tudo no primeiro disco. "Ele sabia da importância de estabelecer uma identidade para eles", diz Richards; "então caminhamos e conversamos sobre qual deveria ser o nome da banda – Paul McCartney and The Beatles ou John Lennon and The Beatles." Martin achava que precisavam desde já de um líder, como Cliff em relação aos Shadows. Paul daria conta do recado, ele era o "bonitinho" e mais extrovertido, ao passo que "John era mais pé-no-chão" e perspicaz. Isso também poderia ser vantajoso para o grupo; era uma escolha difícil: Paul... John? John... Paul? "Ficamos matutando naquilo, subindo e descendo a Oxford Street", diz Richards. Nada surgiu, nos cenários possíveis que imaginaram, que os convencesse a decidir por um ou outro. Ambos tinham a estrela necessária para carregar o grupo. Por outro lado, fazer uma escolha como essa poderia quebrar o belo equilíbrio que eles pareciam ter encontrado. A personalidade do grupo estava praticamente intacta – e era parte integrante de seu apelo. Não havia brigas de poder aparentes. Além do mais, talvez os Beatles estivessem certos, pensou Martin, talvez fossem algo novo e diferente que não se encaixaria num modelo usado exaustivamente. "Quando chegamos ao fim da rua, concluímos que estava perfeito do jeito que estava."

Uma semana mais tarde, em 11 de setembro, os Beatles voltaram a Abbey Road e fizeram outra sessão de gravação de "Love Me Do". Ringo ficou estarrecido, "arrasado", ao descobrir que um baterista de estúdio havia sido contratado para substituí-lo. Kenny Clair não estava à disposição, mas Ron Richards chamara outro veterano das *big bands*, Andy

White, de 32 anos, que tocava na orquestra de Vic Lewis e trabalhara em diversas sessões na Parlophone. "Eu sabia que ele seria capaz de tocar o que eu queria", diz Richards, que convidou Ringo para se juntar a ele na cabine de som durante a gravação.

Ringo não estava conformado. Quando Richards pediu que ele tocasse pandeiro e maracas na faixa para acompanhar a bateria de Andy White, ele aceitou, "mas não ficou satisfeito". A música não era sequer difícil, a marcação de tempo não era complicada, nem o ritmo intricado. Não exigia um baterista-atleta, nas palavras de Bob Wooler, nada que Ringo não pudesse fazer de olhos fechados. Mesmo assim ele cedeu seu lugar, fervilhando por dentro em silêncio, e deixou que os ouvidos da experiência prevalecessem.

O resultado foi um êxito. Os Beatles gravaram "Love Me Do", que trazia uma gaita tocada com estilo por John, e para o outro lado do compacto, "P.S. I Love You", em pouco menos de duas horas, sob a batuta de Ron Richards. George Martin, que ficara preocupado com seu assistente, voltou no final da sessão, quando o conjunto já trabalhava em uma versão de "Please Please Me". Na sua opinião, ainda faltava convicção nessa música. Ela era lenta, Martin a achara "triste demais" – inspirada, como era, na obsessiva "Crying" de Roy Orbison. John fazia experiências no vocal, dando-lhe um pouco mais de aspereza, um clima mais agressivo e inspirado no blues, mas por mais que tentasse a música não decolava. A maioria dos produtores a teria descartado e orientado os músicos a seguir adiante. E talvez, se Richards tivesse continuado à frente da sessão, esse poderia ter sido seu destino. Martin, porém, percebeu o elemento intangível que inspirara os Beatles a insistir naquela canção. Na realidade, para ele era "óbvio" como se podia salvar "Please Please Me". Em vez de descartá-la, sugeriu que os rapazes acelerassem o tempo e "refinassem os vocais". Eles poderiam "tentar de novo" em sua sessão seguinte no estúdio.

◆◆◆

Aquele setembro foi especialmente quente. Graças à corrente do Atlântico Norte e seus ventos mornos, as noites, geralmente agradáveis, ficaram desconfortavelmente quentes durante todo o mês. Pilhas de musgo-da-irlanda, lixo e peixes mortos se juntavam em poças oleosas ao redor das docas, cozinhando durante o dia e exalando um odor pestilento e pantanoso que, à noite, enchia a boca com um gosto forte de mar. Poucos lugares em Liverpool ofereciam o conforto de um ar-condicionado. O Cavern, em especial, era uma sauna que, às 8 horas da noite, com duzentos adolescentes excitados no porão repleto de fumaça e sem ventilação, fazia o suor do corpo se condensar no teto e escorrer pelas paredes até formar uma gosma no chão. De vez em quando um dos freqüentadores desmaiava – o que às vezes passava despercebido até a música terminar –, e precisava ser carregado escadas acima para se

recuperar na rua. Ou então os humores se alteravam e seguia-se uma inevitável pancadaria. É impossível saber como o clube conseguiu evitar um surto de malária.

Já os Beatles nunca reclamaram. Nem mesmo quando Brian exigiu que usassem os novos ternos de pêlo de cabra que escolhera para melhorar a imagem "indesejável". Todas as energias de Brian eram canalizadas para entalhar os Beatles em direção à fama, e agora, com a proximidade do lançamento de um disco e a necessidade de "abrir portas" em locais que desdenhavam roupas de couro preto, ele decidiu que os garotos deveriam se vestir para o sucesso, mesmo no Cavern, onde, naquele setembro, as pessoas exibiam cada vez mais a pele. Mais tarde, John marcou a adoção dos ternos como o ponto de virada para o sucesso posterior da banda, observando que, a partir do momento em que passaram a usá-los, eles de certa forma se venderam para o sistema de entretenimento. Ele pôs a culpa disso em Paul, que, segundo ele, aceitava muito facilmente aquele tipo de faz-de-conta. Mas os Beatles aderiram à situação, bastante "satisfeitos", como observou George, acreditando que no longo prazo isso aumentaria seu apelo.

Para os fãs dos Beatles, os ternos eram uma mudança e tanto; jaquetas de couro, camisetas pretas e jeans escuros eram sua marca registrada até então. Brian avisou Bob Wooler sobre as novas roupas e o exuberante *disc jockey* colocou fermento no bolo: "Ouçam, cavernícolas", anunciou ele, excitando o público para receber o grupo que estava almoçando ali no dia da apresentação; "da próxima vez que tocarem neste palco, os Beatles estarão usando novo ternos, *acabados de sair da fôrma.* Isso será uma autêntica *revelação*! Nunca os vimos de terno, portanto garantam seus lugares para a estréia." Mesmo Wooler admite que "havia um toque circense, de Barnum and Bailey*, naquilo", mas era bom demais para resistir ao apelo. Até Ray McFall, o amuado dono do Cavern, foi contaminado pelo clima e mandou cobrir o teto com uma nova demão de tinta branca para comemorar o evento solene.

Aquela noite foi um forno. Havia chovido e a umidade engrossava o ar, mas isso não deteve a multidão de fãs, que desceu para o Cavern na hora certa. Parecia que "duzentos garotos a mais apareceram" para ver as novas roupas dos imperadores – e não saíram desapontados. Os Beatles estavam resplandecentes e, aos olhos do seu empresário, finalmente pareciam profissionais. Eles "realmente brilhavam" quando entraram no palco, ligeiramente envergonhados diante da multidão conhecida, mas não o suficiente para atenuar o evidente orgulho. Infelizmente, a sensação não durou. Ninguém levou em conta o que o calor faria à tinta fresca e, à medida que a temperatura subia, a água se condensava no teto e a tinta pingava, manchando as roupas novas.

Brian, não os Beatles, ficou furioso com o acontecido. Convencido de que em Liverpool as coisas eram dirigidas pela inépcia, começou a prever catástrofes em cada situação qu

---

* *Referência ao famoso circo, tradicional dos Estados Unidos, Ringling Brothers and Barnum and Bailey. (N. do T.)*

não estivesse sob seu controle. A única solução seria tomar as rédeas de tudo, a começar pelo lançamento de "Love Me Do", que não poderia, de forma alguma, ser deixado ao acaso. Graças à NEMS, Brian sabia como as coisas funcionavam nas gravadoras. A maioria delas jogava uma dúzia de discos no mercado a cada semana, torcendo para que um deles estourasse. Os Beatles não eram prioridade para a EMI, mas eram prioridade *para ele*. E ele pretendia fazer tudo o que pudesse para garantir que tivessem o melhor desempenho possível.

Em primeiro lugar na agenda de Brian estava a propaganda. A partir dos seus antigos contatos, ele procurou mais uma vez Tony Barrow, que ainda trabalhava para a Decca, e avisou que o disco de estréia dos Beatles sairia dentro de um mês. "Ele estava me amolando pelo telefone havia quase um ano", lembra Barrow, "contando com meus contatos na *NME* [*New Musical Express*] e na *Melody Maker**." Brian agora queria que Barrow trabalhasse para ele como relações-públicas independente, ao mesmo tempo que era empregado de uma gravadora rival. Vista desse modo, a proposta parecia arriscada, mas Barrow respondeu que não via conflito contanto que não tivesse de aparecer publicamente. Para evitar problemas, Brian convocou Andrew Loog Oldham, um expansivo e "extravagante" jovem de 18 anos "com atitude", para cobrir jornais e revistas enquanto ele mesmo escrevia os comunicados à imprensa. "Peguei o material de divulgação sobre os Beatles – além da biografia deles – que Brian pretendia enviar para a imprensa", diz Barrow.

O material que Barrow apresentou era fraco, reescrito a partir do besteirol produzido pelas garotas do Beatles Fan Club ("John [...] gosta da cor preta, de carne com batatas fritas e geléia [...] e não gosta de imbecis e de jazz tradicional." "Paul [...] prefere suéteres pretos de gola alta, ternos, couro e camurça." "George [...] gosta de ovos e batatas fritas, Carl Perkins e Eartha Kitt, e tudo o que ele quer é se aposentar cheio de dinheiro."). Aquilo não satisfez Brian. "Ele sugeriu que tudo fosse reescrito com um pouco mais de apelo", diz Barrow; "coisas mais duras, mais coloridas e mais pesadas sobre cada um deles." Para chamar a atenção para a forma incomum de soletrar o nome da banda, ele insistiu em que fosse incluída uma história apócrifa criada por John sobre um homem estranho que desceu dos céus com uma torta flamejante para informar que eles seriam dali em diante os Beatles – *escrito com "a"***. "Depois ele me fez escrever uma crítica sobre o disco, para a capa do pacote de divulgação, assinando como Disker, do *Liverpool Echo*." Inicialmente Barrow se recusou a fazê-lo, alegando que isso não pegava bem, sem falar no cheiro de desonestidade que exalava da-

---

* *Revistas de música do Reino Unido que publicavam – e ainda publicam – as paradas de sucesso. (N. do T.)*

** *A grafia "correta" do nome do grupo seria "*Beetles*", significando "besouros" e perdendo o jogo de palavras com "*beat*", que significa a batida do ritmo e também remete ao movimento jovem-intelectual-rebelde dos* beatniks, *da chamada "geração* beat*". (N. do E.)*

quilo, mas ficava fácil racionalizar a coisa com o dinheiro suficiente. Nas palavras de Barrow: "Eu era um pau-mandado, pago para escrever. E, no fim das contas, estava impressionado *de verdade* com 'Love Me Do'". Para arrematar, Brian resolveu inundar a imprensa com os *kits* promocionais para complementar o cerco ao pessoal interno da EMI.

O desafio seguinte era conseguir espaço nas rádios. "Foi um trabalho e tanto conseguir fazer que tocassem 'Love Me Do' no rádio", lembra Ron Richards, que fazia bicos de divulgação para a Parlophone. "Na época não havia muitos programas na BBC com programação pop." O programa mais cobiçado pelas gravadoras ia ao ar nas manhãs de domingo: era um especial, no qual se tocavam as principais músicas da parada de sucessos, que tinha grande audiência. Richards era amigo do produtor, Ron Belchier, que prometeu ouvir com atenção o som dos Beatles. Porém, quando Richards ligou para saber sua opinião, teve como resposta: "Não, eles são muito amadores para mim". Richards ficou compreensivelmente frustrado. Ele sabia que, sem espaço na BBC, os Beatles não tinham nenhuma possibilidade. Não havia outra forma de fazê-los estourar (ou, pelo menos, decolar).

O desapontamento deve ter transparecido na voz de Richards; Belchier se compadeceu dele e recomendou que Ron tentasse um programa novo – cujo nome foi esquecido – que a Beeb* passaria a apresentar aos sábados de manhã para apresentar grupos jovens. Richards enviou imediatamente uma demo (o selo soletrou o sobrenome de Paul errado nos créditos de composição, como McArtney, mas isso foi corrigido antes do lançamento), e os Beatles enfim conquistaram o cobiçado espaço na programação. "Eles prometeram tocar o acetato", ele lembra, "e parecia que tínhamos ganhado na loteria."

Mas eles ainda precisavam convencer a Rádio Luxembourg – única estação que tocava exclusivamente música pop, e que atingia em cheio o mercado adolescente de Londres. Para conseguir a boa vontade da emissora, a EMI enviava seus formadores de opinião duas vezes por ano a Luxemburgo, onde ficava a sede da rádio. Eles levavam os DJs da estação para jantar e apresentavam a nova leva de músicas de trabalho da gravadora. "Depois voltávamos [para o Reino Unido]", zomba uma das pessoas que trabalhava na divulgação, "e eles esqueciam os nossos discos e tocavam os de outras pessoas." Quando "Love Me Do" foi lançado, em 5 de outubro, recebeu pouca ou nenhuma atenção da rádio. Uma das razões para isso é que havia muita competição internacional: "Sheila", de Tommy Roe; "The Loco-Motion", de Little Eva (co-escrita por Carole King, cujo compacto "It Might as Well Rain until September" estava subindo nas paradas); "Only Love Can Break a Heart", de Gene Pitney: o estouro de estréia do 4 Seasons, "Sherry"; "Let's Dance", de Chris Montez; além de novos discos de Elvis, Ray Charles, Neil Sedaka e Del Shannon. No entanto, apesar de

---

* *Outra forma, mais informal, de se referir à BBC. (N. do T.)*

"Love Me Do" ter um clima pop gostoso, reforçado pela introdução de John na gaita (reminiscente da que Delbert McClinton toca em "Hey! Baby"), ser agradável e ter um toque de blues, ter uma letra simples e uma batida gostosa, desnecessariamente interrompida depois da pausa, não transparecem nela a ousadia e a energia do rock'n'roll que os Beatles tinham em mente. Não havia nada ali que atraísse os DJs. Ao mesmo tempo, ocorria uma inundação de lançamentos na cena britânica, o que deixava quase nenhum espaço para novos artistas, muito menos para os Beatles. Até a Parlophone estava desapontada pela aparente falta de esforço de sua parceira, a EMI, e ainda mais irritada com os míseros 2 mil discos inicialmente prensados, a prensagem-padrão da época para artistas novos e desconhecidos. Todavia, apesar da aparente falta de interesse, a EMI comprou tempo para os Beatles aparecerem, em 12 de outubro, no programa *The Friday Spectacular*, da Rádio Luxembourg, uma espécie de festa ao vivo em que iam ao ar os novos lançamentos, na esperança de ao menos despertar o interesse pelo disco.

Durante algum tempo, parecia que seria uma luta ladeira acima. Tony Barrow tocou "Love Me Do" para o mais importante DJ de Londres, Jimmy Saville – que mais tarde se tornou amigo íntimo dos Beatles, mas na época era uma muralha a transpor –, e ele "não ficou impressionado". Essa foi a mesma reação obtida com as tentativas de emplacar levadas a cabo pela banda. Dot Rhone, que alugara o apartamento abaixo do de John e Cynthia, lembra-se de ter sido convidada à casa deles uma noite, no início de outubro, para ser instigada a ligar para a Rádio Luxembourg e pedir "Love Me Do". Dot não se negou a lhes fazer esse favor. John fora muito solidário com a garota após seu rompimento com Paul, chegando ao ponto de pagar seu aluguel quando ela não tinha dinheiro. Não havia problema nenhum em ligar para um DJ – ou em responder que a música era "fantástica" quando sua opinião pessoal foi solicitada. Mas seu coração deu um salto quando o DJ confessou "não estar tão entusiasmado com o compacto". Dot ficou surpresa, e isso deve ter transparecido em seu rosto, porque assim que ela desligou o telefone John resmungou: "Ele não gostou, não foi?"

Apesar de tudo, o disco vendeu como água nas lojas de Liverpool, especialmente na NEMS, onde era promovido como se Elvis tivesse ido lá em pessoa divulgá-lo. Centenas de cópias foram vendidas na semana seguinte ao lançamento, apesar de a tiragem nunca ter corrido o risco de esgotar. "Love Me Do" alcançou uma marca respeitável, ainda que não espetacular, nas paradas britânicas, em boa parte graças às grandes vendas no norte do país. "Brian comprou caixas e mais caixas de 'Love Me Do'", lembra Alistair Taylor. "Mais tarde, quando a música chegou às paradas, ele comprou mais alguns milhares de discos, na esperança de fazê-la subir, mas depois de um tempo percebeu que não daria para conseguir uma colocação melhor."

Apesar disso, os Beatles estavam a caminho da estratosfera.

[III]

Quase sem ter tempo para retomar o fôlego, os Beatles tinham outro horário agendado em Abbey Road, no dia 26 de novembro, para continuar o trabalho iniciado com "Love Me Do". Apesar de o disco ter empacado, não havia muito em jogo em termos financeiros, do ponto de vista da gravadora. "A EMI nunca nos apresentava um orçamento prévio", diz Ron Richards. "Nós decidíamos gravar um artista e simplesmente marcávamos os horários de estúdio." Ainda assim, George Martin preferiu supervisionar pessoalmente a sessão. Ele fora o responsável pelo fato de o selo ter demonstrado uma fé ambígua nos Beatles, mas tinha ouvido e visto o suficiente para se sentir otimista. Além disso, Martin acreditava que o selo tinha uma oportunidade verdadeira de fazer a banda estourar, especialmente se eles usassem uma arma secreta: "How Do You Do It". Ele continuava convencido de que essa música seria um sucesso; depois de retrabalhado o arranjo, ele acreditava, os Beatles poderiam alçar vôo para o estrelato.

Mas, uma vez no estúdio, o conjunto quase que imediatamente passou a assediar Martin para gravar mais uma de suas músicas próprias. Exasperado, Martin ficou irritado com a contestação e disse rispidamente: "Quando vocês forem capazes de compor algo tão bom quanto isto, eu gravo".

Uma resposta como essa seria teria silenciado a maioria das bandas, mas os Beatles a tomaram como uma oportunidade. Eles lembraram Martin de "Please Please Me", que já tivera uma versão gravada na sessão anterior. "Nós mexemos nela", explicaram, numa tentativa de convencê-lo. Gradualmente, a persistência e o irresistível charme liverpooliano dos rapazes derrubou as defesas de Martin – e, mais uma vez a seu favor, o produtor sucumbiu.

Sem hesitar, eles fizeram uma nova gravação da música, incorporando todas as sugestões dadas por Martin. "Please Please Me" não era mais séria e excessiva; a influência de Roy Orbison fora cuidadosamente podada. Na realidade, ela mal se parecia com a demo gravada com Ron Richards oito semanas antes. Martin "soube na hora" que tinha algo especial nas mãos, mas conteve o entusiasmo, sugerindo que fizessem uma nova tomada juntos para ver o que acontecia. Foi uma enorme concessão. Isso significava deixar "How Do You Do It" mais uma vez de lado para lapidar mais uma música de Lennon e McCartney.

"Please Please Me" podia precisar ser lapidada, mas já provocava um efeito incrível. Com pouco mais de dois minutos de duração, ela sacudiu o amplo estúdio como uma pequena explosão, com seu ritmo solto e uma intensidade impressionante: a linha de baixo mais vibrante do que um coração acelerado, o *riff* de gaita alegre como o canto de um pássaro, vocais poderosos como um carro esporte com um buraco no silencioso, harmonias vocais que se elevam e se entrelaçam, uma convulsão de "*c'mons*" que imprimiam tensão e

desejo à interpretação. A música é cortada por picos de exclamação e falsetes; desde Little Richard não se ouviam vocais tão viscerais na música pop.

"Please Please Me" foi a verdadeira apresentação dos Beatles para o mundo. Ela concentra os principais elementos do som emergente do grupo: melodias cativantes, letras inteligentes, harmonias fluidas com três vozes, instrumentação ágil e acordes dinâmicos estruturados em padrões que transformaram um estilo já cansado. O vocal de John, cru e ás-pero, foi um marco no pop britânico. Ele não se esforça para parecer um menino ou um cara bonitinho; há agressividade na sua voz, uma tenacidade carregada de insinuação que acerta em cheio o ponto da letra sugestiva. As linhas do baixo de Paul já sintetizam elementos de um estilo dramático, acentuando os padrões com mudanças súbitas de fraseado e "soluços" que mais tarde revolucionariam o estilo. A forma como o baixo e a guitarra de George recuam nos quatro "*c'mons*" soa quase como se estivessem sendo ejetados da melodia. E Ringo dispersa para sempre qualquer impressão de ineficiência no processo de gravação, com uma batida precisa e afiada, que se solta no fim da música com uma rajada de percussão nítida como uma metralhadora.

Os críticos tendem a considerar "I Saw Her Standing There" e "All My Loving" como catalisadores da beatlemania, mas "Please Please Me" foi a fagulha que acendeu a chama. A música era uma ruptura com o pop açucarado que entupia as paradas britânicas havia mais de cinco anos. Os Beatles reuniram fragmentos de seus ídolos americanos, como os Everly Brothers, Eddie Cochran e Buddy Holly, dando ao mosaico resultante um ousado toque pessoal.

Só é possível imaginar como George Martin se sentiu ao ouvir a gravação. Como homem educado nas formalidades da música clássica, a faixa que acabara de produzir deve ter chacoalhado seus ossos. Aquilo era muito diferente dos seus parâmetros de gosto e, ao mesmo tempo, algo que seus colegas consideravam estar muito acima de sua capacidade. Martin era um homem da velha guarda da música. Ele acreditava em boas composições, cuidadosamente estruturadas, arranjos concisos, orquestração muito controlada e acústica perfeita – que ressoam em "Please Please Me", mas com uma vibração nova e original. "Please Please Me" seria um estouro! Martin soube disso desde o minuto em que ouviu a gravação. Sorrindo, ele olhou por cima da mesa e exclamou: "Cavalheiros, vocês acabam de gravar seu primeiro disco número 1".

Os Beatles, porém, não se sentiam astros. Isso se dava em parte, evidentemente, pelo fato de serem praticamente desconhecidos fora de Liverpool. As cidades vizinhas, como Manchester, Leeds, Sheffield e Birmingham, nutriam seus próprios heróis locais do pop, que tinham reunido seguidores fiéis de modo semelhante aos Beatles no Cavern. Promover um grupo de Liverpool em Manchester era como pedir a fãs do United que torcessem pelo

Anfield. Era de esperar que até os franceses se mostrassem mais receptivos. Se "Love Me Do" estourasse nas paradas, os Beatles poderiam ir tocar em locais distantes, mas até que isso acontecesse estariam mais ou menos restritos a tocar perto de casa.

Mesmo assim havia muitos lugares e, durante o outono de 1962, Brian tomou providências para que a agenda ficasse cheia. Ele trabalhou vigorosamente para mantê-los ocupados, e diante do máximo de jovens possível, acreditando que a exposição, acima de tudo, contribuiria para o sucesso. "Ele passava o dia todo no telefone, agendando pessoalmente as apresentações", diz Frieda Kelly, cuja mesa era vizinha à porta do escritório de Brian. "Assim que ele desligava, já tirava o fone do gancho para fazer outra ligação." Muitas vezes, incapaz de aturar subordinados com pouca iniciativa, ele alternava entre duas linhas, fazendo malabarismos com datas e negociações como um descabelado corretor de valores. "Ele era um homem muito impaciente, tudo tinha de ser feito no tempo dele e, quando não conseguia a resposta que queria, exercia cada vez mais pressão."

E cada vez mais pressão. Não havia horas suficientes no dia, não havia dias suficientes na semana. No decorrer do tempo, Brian passou a dar atenção secundária à NEMS, deixando a maior parte das responsabilidades administrativas para seu irmão Clive. Mesmo quando a loja fechava ao meio-dia, às quartas-feiras, ele permanecia grudado na mesa com assistentes ao telefone e nas máquinas de escrever, a um ritmo frenético. Ninguém descansava.

Como continuava inseguro, Brian muitas vezes aceitava ofertas inferiores aos padrões do conjunto na época: apresentações ridículas em cinemas, mercados de flores, inferninhos de jazz. Assim, mantinha a agenda cheia. Brian intercalava essas apresentações com espetáculos mais respeitáveis, de modo que havia um volume considerável de dinheiro entrando, mas por fim quis uma fatia maior do bolo. Salões de baile e ginásios garantiam pagamentos melhores, o que lhe deu outra idéia para aumentar o faturamento.

Ele se encontrou com o empresário Sam Leach no Kardomah Café e propôs algo que considerava produtivo para ambos. O objetivo, explicou, era agendar os Beatles para apresentações conjuntas com artistas já estabelecidos; dessa forma ele poderia movimentar mais dinheiro e, com a mesma tacada, associar os Beatles a astros consagrados. Tudo de que precisava era um local adequado. O único lugar da região nessas condições era o Tower Ballroom, um enorme salão que, por contrato, estava sob a tutela de Leach para todos os fins de semana do ano. "Eu agendo os grandes nomes, e faremos tudo juntos", disse Brian. "Que você acha?"

Para a maioria das pessoas isso teria soado loucura. Mas Leach estava pensando à frente. Convencido de que os Beatles se encontravam à beira do estrelato, ele pensou: "Se fizermos isso, poderemos fazer outras coisas juntos". Secretamente ele sempre quis empresariar os Beatles; talvez isso pudesse levar a algum tipo de arranjo de cooperação. Além disso, ele abrira um pequeno selo independente, o Troubadour Records, que em junho de

1961 lançara um compacto de Gerry and The Pacemakers. Apesar de os Beatles já terem contrato com a Parlophone, o disco de estréia poderia fracassar e ele teria a possibilidade de participar da tentativa seguinte. Então, em vez de dispensar Brian, Sam disse: "Tudo bem, Brian, aceito; 50 por cento para cada um".

A proposta era relativamente justa, mas Brian a recusou. Ele explicou paternalmente, como se estivesse falando com um funcionário: "Isso é impossível. Tenho sociedade com Clive na NEMS, portanto o acordo que nos interessa é um terço para cada um". Previsivelmente, Leach recusou-se a diminuir sua parte na oferta; então Brian se levantou para ir embora. "Você acaba de cometer um grande erro", ele advertiu entre dentes.

Leach foi conversar diretamente com John, que confirmou algumas datas disponíveis com Brian. Porém, como sempre, os desentendimentos financeiros se seguiram. "Sam tinha o hábito de não pagar os conjuntos", afirma Bob Wooler. "Sempre havia uma desculpa. Mas ele os enrolava [dizendo]: vou agendar vocês para a próxima e podem ter certeza de que receberão em dobro."

Brian já ouvira muito aquilo e, minutos antes da entrada dos Beatles no palco do Tower, cancelou a apresentação. "Aquilo significava guerra", lembra Leach. "Os Beatles estavam queimados por lá e, sem eles, eu também estaria. Aquilo me forçou a ir em busca de atrações maiores para compensar a desistência deles." Desesperado, Leach ligou para Don Arden, um notório empresário durão, que fazia turnês pela Europa com estrelas americanas que começavam a perder o brilho, e implorou para conseguir uma data com Little Richard. Contando com uma grande venda antecipada de ingressos, ele prometeu 350 libras a Arden, "que serão pagos em dinheiro antes de [Little Richard] entrar no palco". Arden prometeu enviar um contrato, mas antes de colocá-lo no correio Brian Epstein lhe ofereceu 500 libras. Dinheiro, dinheiro, dinheiro – Arden não pôde resistir. Enquanto isso, Leach cobriria Liverpool com anúncios do espetáculo: SAM APRESENTA LITTLE RICHARD NO TOWER! "Mesmo antes de os Beatles explodirem, Brian se via como grande empresário, não como simples agente", diz Peter Brown. "Sempre houve aquela paixão por *apresentar* alguém, e ao promover espetáculos ele conseguia isso numa área que ampliava seu controle e sua influência."

Do ponto de vista de Brian, o mundo do entretenimento local era dele por direito. Ele entendia sua mecânica simples, tinha os recursos financeiros para promover espetáculos bem-sucedidos, conhecia os conjuntos, sabia quais discos vendiam e tinha ligações na imprensa. Além disso, enxergava o grupo de promotores de eventos de Liverpool com um desprezo visível.

Brian Epstein não procurava mais se restringir às sombras; ele agora ansiava pelas luzes. O dono de loja de discos de voz suave, que se dizia ignorante quando o assunto era rock'n'roll, desaparecera. Essa persona foi substituída pela do empresário vigoroso e de opiniões fortes, que começava a se ver como um homem poderoso.

Brian imprimiu cartazes e subiu os preços dos ingressos "a inéditos 12 xelins e 6 *pence*", segundo Sam Leach, para garantir um lucro decente. Na realidade, o espetáculo foi tão bem-sucedido que ele marcou outra data, dessa vez no classudo Empire Theatre, no domingo 28 de outubro, para o qual dobrou o orçamento de publicidade. E o nome dos Beatles sempre aparecia do mesmo tamanho e com a mesma relevância do de Little Richard. Os fãs, boquiabertos ao verem isso, concluíam que "os Beatles realmente chegaram lá". Frieda Kelly, que estava na platéia naquela noite, diz que ficou melancólica. "Quando os vi no palco do Empire, sabia que eles não eram mais nossos."

◆◆◆

Imediatamente depois das apresentações com Little Richard, os Beatles e sua corte foram para Hamburgo, onde cumpririam a agenda no antigo refúgio, o Star-Club. Quando voltaram, em 14 de novembro, as coisas começaram a pegar fogo. Sem tempo para recarregar as baterias, o grupo seguiu para Londres, onde se apresentou dois dias depois para uma pequena platéia de adolescentes, num programa transmitido pela Rádio Luxembourg. Tony Barrow, que nunca vira uma apresentação deles, ficou maravilhado com o efeito que provocaram no público da pequena sala na sede da EMI. De pé, perto de um palco improvisado, em um escritório especialmente convertido para parecer um clube noturno, ele não estava preparado para a reação da platéia quando os Beatles foram apresentados.

Muriel Young, apresentadora do programa, anunciou: "Vou apresentar agora um grupo novo, que acaba de colocar seu primeiro disco nas paradas; eles se chamam John, Paul..."

"Imediatamente", lembra Barrow, "todos aqueles adolescentes começaram a gritar." Isso o pegou de surpresa. "Nunca tinha visto nada assim. Os Beatles, naquela época, eram praticamente desconhecidos. Mas, se aquele grupinho de garotos e garotas de Londres tinha chegado ao ponto de saber o nome dos integrantes do conjunto, isso era algum tipo de fenômeno, o que para mim era extremamente significativo."

O que teria provocado essa reação? É difícil dizer. "Love Me Do" tinha ido muito pouco ao ar até então, não o suficiente para incitar a uma revolução popular. Barrow suspeita que o sinal APLAUSOS! também não teve grande interferência na reação, a julgar pelo rosto dos presentes. "Todos estavam genuinamente excitados", diz. "Eles conheciam a música, conheciam fatos sobre o grupo. Até certo ponto aquilo era espontâneo. Mas, para mim, aquela coisa mística dos Beatles já estava entrando em ação." Na época, um fenômeno assim era inaudito, até intrigante. Afinal, aquilo era Londres, não uma província. As bandas não entravam na cidade de repente e a tomavam de assalto. Mas os sinais

de fumaça já corriam pelos circuitos culturais. O boca-a-boca viajou de cidade em cidade, por meio de adolescentes que haviam assistido aos Beatles nos palcos de teatro.

"Todos diziam que não conseguiríamos nada ao vir de Liverpool", lembrou Paul. Quando, no final de 1962, Bill Harry escreveu um artigo sobre o vibrante cenário musical de Liverpool no *Mersey Beat*, instando os manda-chuvas dos selos a "dar uma olhada para o Norte", nenhum executivo das divisões de A&R das gravadoras respondeu.

Outros, porém, já conheciam o caminho das pedras. Alistair Taylor, que deixou a NEMS em novembro daquele ano para trabalhar em Londres para a Pye Records, sabia, desde o instante em que Brian assinou com os Beatles, que eles abririam caminho até o Sul. Como diz Tony Bramwell, contínuo da NEMS na época, "ninguém mencionou Londres, mas estava subentendido que no final das contas era para lá que iríamos. Brian tinha um plano, queria ser Larry Parnes e ampliar seus horizontes". Tudo seria feito internamente: "Uma equipe própria, com assessor de imprensa, agente, relações-públicas – todos sob a supervisão dele", afirma Tony Barrow. "Isso era inédito."

Brian com certeza não escondia a intenção de descartar a editora musical Ardmore & Beechwood, que, segundo George Martin, "não mexia uma palha para conseguir que ["Love Me Do"] tocasse". Brian ficava furioso com o fato de os gerentes da editora não serem capazes de listar cinco ou dez veículos que eles tivessem ajudado a convencer a tocar os Beatles. Nenhum anúncio fora publicado por eles em nenhuma das publicações impressas sobre música. Por que ele deveria acrescentar outra música de Lennon e McCartney ao catálogo dessa editora? Ele poderia ter se saído igualmente bem se tivesse trabalhado por conta própria com "Love Me Do", sem ter de repassar uma porcentagem dos direitos autorais para a empresa.

George Martin forneceu o nome de três alternativas – nenhuma delas, prometeu, "vai arrancar o seu couro". O primeiro nome da lista era Dick James.

Chamar Dick James de editor era como chamar Brian de empresário. Ex-cantor de *big bands*, de personalidade gregária e sorriso constante, James, aos 44 anos, estava trabalhando de forma independente havia apenas um ano e tinha muito pouco para mostrar. Não havia *hits* no seu portfólio, somente alguns poucos êxitos em perspectiva. Mas ele compensava com sua rede de contatos o que lhe faltava para mostrar. Apesar de não ser mais um artista ativo, James tinha uma grande rede de amigos no mundo do entretenimento, em virtude de sua carreira relativamente bem-sucedida. Em meados da década de 1950, ele emplacara alguns sucessos de público, tendo os mais importantes sido "Tenderly" e o tema do programa de tevê *Robin Hood*, ambos produzidos por George Martin. Dick e George haviam permanecido em contato no decorrer dos anos. James passara uma década batalhando para vários selos de Londres, enviando com convicção suas demos para a Parlophone e para a

avaliação de Martin. "How Do You Do It" representava seu maior sucesso até então, e ele ficou muito desapontado quando soube que os Beatles haviam rejeitado a música.

James, cujo minúsculo escritório ficava na Charing Cross Road, no coração do distrito musical de Londres, não ficara impressionado com o impacto de "Love Me Do". Apesar de ter atingido a posição 49 na parada do *Record Mirror*, ele considerava a música "um *riff*" e nada mais; portanto, não tinha expectativas em relação a outras composições do grupo do Norte responsável por ela. Mesmo assim, estava curioso para ouvir qual seria o apelo de um conjunto que tivera a ousadia de rejeitar seu produto mais quente.

Por sorte, Brian tinha levado um acetato de "Please Please Me"; assim que o ouviu, James percebeu: era mesmo *melhor* do que "How Do You Do It". Infinitamente melhor – um êxito retumbante. Sem hesitar, ofereceu-se para publicá-la. Dois meses antes Brian teria agarrado a oportunidade sem pensar, mas a cada experiência profissional bem-sucedida ele se tornava mais cético e contido. O que, perguntou Brian objetivamente, Dick James pretendia fazer? Como ele contribuiria para a promoção do disco?

Segundo contam, James não respondeu nada, porém imediatamente pegou o telefone e ligou para Philip Jones, produtor de um novo programa de televisão, chamado *Thank Your Lucky Stars*, que era exibido no horário nobre. Realizando a maior jogada de sua carreira, Dick James instruiu Jones a ouvir "um próximo sucesso garantido" e colocou o fone na frente de uma caixa de som que tocou "Please Please Me" a todo o volume. Por incrível que pareça, Jones ouviu o suficiente para ficar interessado e, com a insistência do editor, concordou em apresentar os Beatles em um dos programas.

Brian Epstein ficou boquiaberto. Depois de *Juke Box Jury*, esse era o programa de tevê mais cobiçado pelos artistas. Isso significaria exposição nacional, algo que a EMI não conseguira, apesar do seu suposto poder de fogo. Nada assim lhe fora oferecido antes.

Brian e Dick James praticamente se atiraram nos braços um do outro. O astuto James já formulara uma proposta. Em vez do arranjo música a música que muitos editores britânicos preferiam – o acerto dos Beatles com a EMI, por sinal, era assim –, James tinha uma novidade na manga. Segundo George Martin, "Dick disse: 'Por que não registramos os créditos [...] das futuras composições em uma empresa da qual os Beatles sejam sócios?'" A primeira vista, parecia uma oferta generosa – e radical. A maioria dos editores recebia 50 por cento dos direitos de execução do artista e uma porcentagem sobre as vendas. ("Atualmente", assevera Martin, "você seria idiota se aceitasse isso.") James sugeriu que criassem uma empresa, a Northern Songs, que publicaria todas as músicas de Lennon e McCartney e seria administrada pela Dick James Music. Nessa nova empreitada, os direitos seriam repartidos igualmente (em vez de James ter os tradicionais 100 por cento dos direitos de publicação e 50 por cento dos direitos autorais), porém 10 por cento do total seriam descontados pela

Dick James Music. "Brian achou maravilhoso", lembra Martin. E, sem hesitar, recomendou o negócio para John e Paul.

Quarenta anos mais tarde, Paul McCartney, em quase todas as vezes que recorda essa época, amaldiçoa o pacto da Northern Songs como "um contrato de escravidão" – ou pior. Paul acredita que eles foram enganados na questão dos direitos sobre suas músicas e, no fim das contas, deixaram de ganhar milhões de dólares: "Todo o império de Dick James foi construído sobre as nossas costas". Na época, porém, deve ter parecido uma oferta excelente. Quando perguntados se queriam ler o contrato, John e Paul declinaram de fazê-lo. A minuta previa que a Northern Songs iria adquirir a Lenmac Enterprises, uma *holding* estabelecida em abril por Brian que já era proprietária de 59 músicas de Lennon e McCartney. Pelos termos do contrato, John e Paul só teriam de escrever seis músicas por ano nos quatro anos seguintes. Todavia, eles viriam a acrescentar a extraordinária soma de cem novos títulos ao catálogo, todos eles clássicos que nunca voltariam ao seu controle.

[I]

Alguns dias depois do lançamento de seu segundo compacto, os Beatles viam a participação no programa *Thank Your Lucky Stars* – no sábado, 19 de janeiro de 1963 – como um importante meio de divulgação para "Please Please Me". (No ensaio da tarde eles descobriram que a apresentação era feita com o fundo instrumental pré-gravado: além de terem de fazer mímica para fingir que tocavam, isso não lhes permitia estender a música, que dura cerca de dois minutos, para ficar mais tempo no ar.) Os espectadores, no entanto, estavam completamente despreparados para o que viram. A tela exibia quatro rapazes de excelente aparência, com cabelos excessivamente longos para a época, sorrindo uns para os outros com alegria deslumbrada e se comportando como brinquedos de corda – a cabeça balançando sobre molas invisíveis, os ombros ondulando para os lados acompanhando o ritmo e o corpo se atirando para a frente e para trás; no todo, parecia a paródia de uma gangue da série humorística *Carry On**. Nunca se haviam visto cabelos longos daquele jeito, ou com aquele corte. Seria alguma espécie de brincadeira da emissora? E os ternos transgrediam todas as regras: eram alinhados e informais, com uma pitada da boa tradição da alfaiataria inglesa, mas com um toque irreverente, por terem botões até o pescoço.

Depois que desviou a atenção do impacto inicial provocado pelas roupas, a platéia foi arrebatada pela música. Ouvir "Please Please Me" causava o mesmo efeito de entrar numa ducha de água gelada. Depois de 38 minutos de pop morno e meloso, aquele rock'n'roll envolvente cortava até os ossos. A introdução tinha energia; o tom era poderoso, implacável. *Ouça isto:* "Last night I said these words to m-y-y-y-y- g-i-r-r-r-l..." *Harmonias vocais!* Um arranjo deslumbrante a três vozes, intercalado com uma incrível explosão de acordes ascen-

* *Série inglesa de filmes de comédia das décadas de 1950 e 1960. (N. do T.)*

dentes de guitarra. "Please *pleeeeeease* me, wo-yeah, like I please..." E o final – cinco acordes nítidos e enfáticos, envolvidos por viradas vibrantes da bateria – reverberou e deixou no ar uma energia singular.

Uma bomba fora detonada. O rock'n'roll britânico decolara.

Nos três anos seguintes, os Beatles passariam a ter companhia no olimpo do rock britânico: The Rolling Stones, The Kinks, The Who, The Yardbirds, The Animals, The Moody Blues, The Hollies, Van Morrison, Manfred Mann e Traffic, além de praticamente toda a cena do Merseybeat – todos eles fazendo parte de uma vasta onda de músicos e personalidades que transformou a cultura popular. Muitos outros contribuíram para o exuberante movimento, de artistas (Hockney) a críticos (Tynan), de fotógrafos (Bailey) a modistas (Quant) e escritores (Fleming), mas ninguém causou tanto impacto quanto The Beatles; nenhum deles era tão atraente ou magnético para a imprensa; nenhum deles era tão inocente ao ponto de cada empreitada, cada disco, parecer verdadeiramente inovador e imaculado do comercialismo nascente. "Para nós, britânicos, que vivíamos à espera do próximo compacto de sucesso americano", diz o jornalista Ray Connolly, "parecia que os Beatles eram a 'entidade prometida' pela qual esperáramos a vida inteira."

◆◆◆

Ao contrário de "Love Me Do", que tinha batalhado por espaço nas rádios, "Please Please Me" ecoava por toda parte. A Rádio Luxembourg a aceitou prontamente, não com a transmissão ocasional que destinava aos lançamentos de êxito duvidoso, mas com o tipo de saturação total de execuções que indicava um "estouro". O mesmo aconteceu na BBC, onde a música imediatamente subiu nas paradas adolescentes e depois foi furtivamente passando para os "programas mais leves". Os críticos – inclusive os que não foram receptivos a "Love Me Do" – deliravam. No fim do mês, um ano após ser informado de que os Beatles não eram adequados para o rádio, Brian estava recebendo ofertas de uma série de produtores para que eles aparecessem em programas importantes como *The Friday Spectacular*, *People and Places*, *Saturday Club*, *The Talent Spot* e *Here We Go*.

O humor, na sede superlotada da NEMS, era indubitavelmente dos melhores. Desde o início do ano, o braço empresarial do negócio parecia ter adquirido embalo próprio, sustentado em sua maior parte pelos Beatles, mas intensificado por algumas cartadas de Brian e de outros membros de sua equipe. Havia planos para o lançamento do primeiro disco de Gerry and The Pacemakers – com a ressuscitada "How Do You Do It", e produzido por George Martin –, que deveria sair no final de janeiro. Percebendo o espaço que conquistara na EMI, Brian também assinou com o Big Three, na esperança de prepará-los para um teste

em um dos selos da empresa. "As coisas estavam indo tão bem", lembra Tony Bramwell, "que ele começou a acreditar que tinha um toque de Midas."

Na realidade, Brian gostava tanto do processo de negociação que resolveu trabalhar outro artista quase do zero. Desde o fim do ano anterior, ele estava de olho em um garoto tímido e de rosto rechonchudo, com uma beleza de certa forma incomum, chamado Billy Ashton. Sua voz era fina como uma sopa aguada, ele se movimentava de forma estranha no palco e, além de tudo, seus ternos berrantes em preto-e-rosa não enganavam ninguém. Mas Brian, segundo Alistair Taylor, "provavelmente gostou do rapaz" e estava entusiasmado com seu potencial para "criar astros e estrelas". "Brian sabia que Billy não era um bom cantor", diz Taylor, mas não permitiria que um detalhe pequeno como esse atrapalhasse, "porque [Billy] tinha a imagem certa, era um jovem bonito, certinho e moldável que *quase* sabia cantar e que daria para o gasto."

Décadas mais tarde, Billy Kramer (Brian mudou o nome dele porque achava Ashton muito "esnobe") falou sobre as razões do interesse de Brian Epstein em sua carreira. Dando de ombros, ele disse: "Eu era só uma aposta aleatória", no sentido de ser uma peça no jogo sem jogadas previstas. "Poderia ter sido qualquer um no meu lugar, na verdade."

[II]

Até um ano antes, a única experiência de Brian Epstein com o rock'n'roll havia sido a de encomendar discos para o estoque da loja do pai. Agora ele tinha de organizar – contando basicamente com a sua criatividade – uma empresa de agenciamento de artistas, com tamanho e complexidade significativos. As tarefas não eram mais limitadas apenas a cavar apresentações em *pubs* locais; agora envolviam datas de gravação, compromissos no rádio, entrevistas para a imprensa, negociações com gravadoras, contratos, transporte e acomodação dos astros e correspondência dos fãs. Havia cachês a serem cobrados, salários semanais a serem pagos (cada um dos Beatles recebia 50 libras toda sexta-feira), coordenação de agendas, compra de equipamentos e figurinos. E Brian lidava com tudo pessoalmente, cada telefonema, cada agendamento, cada correspondência, cada arranjo: cada decisão. Havia assistentes para fazer o trabalho pesado, mas a responsabilidade era toda dele.

A carga de trabalho que Brian assumira era volumosa, mas viável de realizar. No entanto, com o sucesso crescente de "Please Please Me", o caos se instalou. As vendas estavam indo muito bem, melhores do que a EMI esperara, exigindo repetidas prensagens para atender a demanda. Em Liverpool, em especial, o impacto era tremendo. Agora, a cada vez que a banda ia visitar Brian, fosse para reuniões de rotina, fosse para remexer as sacolas de correspondência

dos fãs, eram necessárias medidas extremas para garantir sua segurança. "Sempre que corria o boato de que eles estavam lá, a garotada começava a entrar na loja, bloqueando a entrada dos clientes", lembra Frieda Kelly. Depois de tantos anos na mais completa informalidade, parecia uma medida pouco amigável, e até mesmo hostil, começar a levantar barreiras agora. Por fim, explica Norris, os fãs mais radicais se recusavam a sair da NEMS até que os Beatles descessem; então Brian os mandava ir pela saída de emergência do segundo andar, que dava para o terraço, de onde desciam em segurança por uma escada de ferro até a movimentada Whitechapel.

Harry Epstein não estava contente. Seu negócio, a maior loja de eletrodomésticos de Liverpool, se tornara um ponto de encontro para multidões de fãs dos Beatles, que muitas vezes chegavam em levas de trinta ou quarenta adolescentes. Com freqüência cada vez maior, ele e Clive, ao retornar do almoço, precisavam fazer muito esforço para conseguir entrar. Brian deu o melhor de si para propor soluções: "Pedirei a Bob Wooler que converse com a garotada", prometeu – mas o incômodo só piorou. Harry bateu o pé: Brian teria de procurar outro local para conduzir seu novo empreendimento.

Isso não poderia acontecer em um momento pior. Os Beatles estavam para embarcar em sua primeira turnê importante – eles seriam uma das atrações de abertura em seis espetáculos cuja principal atração era Helen Shapiro, a sensação do pop adolescente que reinava como a queridinha do Reino Unido. Ela era uma personagem de peso, no estilo do *show business* tradicional, com personalidade forte, muitas vezes descrita por amigos como uma "Ethel Merman* em miniatura", e conquistara vários sucessos e uma legião de fãs nas cidades do interior. Os Beatles estavam "animados" com a perspectiva de participar dessas apresentações. Para eles, Helen Shapiro era uma estrela, apesar de cantar o que John chamava abertamente de "pieguice".

"Os Beatles causaram pouca ou nenhuma impressão nas primeiras noites da turnê", lembra um dos outros cantores, Kenny Lynch. "Eles tocavam com toda a animação do mundo, como todos os outros, mas seria necessário um maçarico para aquecer aquelas platéias." As reações em Bradford e, posteriormente, em Doncaster refletiam a brutal onda de frio que se abatia sobre a Inglaterra, especialmente no nordeste, onde as planícies nuas e indefesas eram atingidas pelos ventos uivantes do mar do Norte. Havia pouca alegria nas cidades solitárias ao redor do Yorkshire naquele inverno. Tempestades de neve assolavam incansavelmente o país, isolando pequenas cidades e seus moradores uns dos outros; camadas de neve fresca se acumulavam nas estradas corroídas desde a Escócia, mantendo longe muitos dos fãs fiéis. Aparentemente os Beatles não se importaram com o incômodo. Mesmo os alojamentos simples, hoteizinhos de 15 xelins, alguns dos quais "pareciam ter

---

* *Cantora e atriz americana famosa pela voz potente, conhecida como "Rainha dos Palcos da Broadway". (N. do T.)*

saído de um filme de Vincent Price", não conseguiram refrear os ânimos. Como disse John, eles estavam felizes "simplesmente por sair de Liverpool e fazer algo novo", longe das casas noturnas lúgubres, das apresentações intermináveis no horário de almoço – e até mesmo de Hamburgo, onde eram considerados astros. Os Beatles, entediados e ansiosos, aspiravam por novos desafios, independentemente das condições siberianas.

Quando alcançaram Carlisle, o degelo já havia começado. No ABC Cinema, um palácio grandioso e ligeiramente desgastado onde eram exibidos filmes antigos, os assentos estavam repletos de adolescentes que haviam passado o mês trancados em casa. Além do alívio que sentiam, havia uma ansiedade palpável no salão. "Please Please Me" mostrou ser um atrativo eficiente. O disco, além do burburinho favorável espalhado por DJs simpáticos ao grupo, desencadeou um intenso interesse pelos Beatles, e os fãs espalhados pela multidão começaram a reagir com tremendo entusiasmo. Gordon Sampson, que cobria o espetáculo para a *NME*, ficou impressionado com a reação da platéia. A ânsia por ver os Beatles explodiu no instante em que os holofotes se acenderam, "a multidão clamava por eles durante a apresentação de outros artistas". Aquilo não tinha precedentes.

Naquela noite, os Beatles eram os quartos da fila, depois de três apresentações profissionais, porém insípidas. Kenny Lynch se apresentou imediatamente antes deles – enquanto ainda estava no palco, um murmúrio ressoava pelo salão. "Ficou claro desde o meio da minha apresentação", lembra Lynch, "que a platéia esperava por eles." Lynch permaneceu no palco enquanto o pessoal de apoio desligava os instrumentos, e depois olhou para as coxias, à espera de sua deixa. John e George, quase um em cima do outro, sacudiam as guitarras. Lynch levou o microfone à boca e disse: "E agora, com vocês..." – mas o restante da frase foi engolfado pelo furor que explodiu quando os Beatles entraram no palco.

Visto em retrospecto, o repertório da apresentação daquela noite não parece excepcional. Eles abriram com uma interpretação animada de "Chains", seguida de outros dois *covers* – "Keep Your Hands Off My Baby" e "A Taste of Honey" –, que proporcionavam um terreno já conhecido, confortável para a platéia que esperava por aquilo, nem mais, nem menos, de conjuntos britânicos jovens. Mas o apelo dos Beatles, a mescla de agressividade e sorrisos reluzentes e sedutores que haviam desenvolvido no Cavern e aperfeiçoado em Hamburgo, conquistou instantaneamente a platéia. E fazia um enorme contraste com os arranjos enlatados despejados pelos grupos anteriores. Quando eles tocaram a introdução de "Please Please Me" – com as frases roucas de gaita e o baixo pulsante, balançando a cabeça em uníssono –, a casa foi abaixo.

"Acho que os Beatles sacudiram aquelas platéias até o ponto de causar certo medo na garotada", diz Kenny Lynch, que assistiu a todas as apresentações da coxia dos cinemas. "Eles eram tão diferentes, tão firmes, tão confiantes, tocavam mesmo com o coração.

A meninada da platéia nunca tinha passado por uma experiência como aquela. Cada uma das garotas achava que eles cantavam diretamente para ela, cada um dos garotos se via no lugar deles.

"Tudo mudou a partir daquela noite. Fizemos uma pausa um ou dois dias mais tarde, antes da parte seguinte da turnê, mas quando voltamos para a estrada pudemos perceber que todo o equilíbrio mudara; o que a garotada queria mesmo ouvir eram os Beatles."

◆◆◆

No dia seguinte, em vez de seguir com os outros músicos para Peterborough, os Beatles viajaram para Londres, onde, na segunda-feira, 11 de fevereiro, eram esperados em Abbey Road. Pouco antes do início da turnê, George Martin entrara em contato com Brian Epstein para falar sobre seus planos de agendar mais uma sessão de gravação, para um álbum que seria lançado em algum momento da primavera. Martin estava decidido a tomar carona na esteira de sucesso dos dois primeiros compactos. "Please Please Me" tinha disparado para o quinto lugar nas paradas e a sabedoria convencional ditava que um álbum apresentava vendas melhores logo após um dos compactos que faziam parte dele entrar na lista dos vinte mais vendidos, os Top 20 – isso é que faria a maior parte da garotada comprá-lo. Também implicava trabalhar rapidamente para colocar o álbum nas lojas antes que a música atingisse seu pico.

Mas isso deixava também pouco tempo para formular um conceito. Por um momento, George Martin cogitou gravar um disco ao vivo. Ele fora cativado pela energia crua dos Beatles no Cavern e achou que se houvesse como repetir aquela mágica, se ele conseguisse fazer o mundo exterior entrar na festa de penetra, as músicas se bastariam. A idéia soava bem na teoria, mas logo ficou evidente que a logística de uma sessão como essa impossibilitava sua realização. Não seria a mesma coisa que gravar um disco de *Beyond the Fringe**, para o que bastava o produtor ficar debaixo do palco durante três dias operando um gravador de fita. Acusticamente, o Cavern era um pesadelo, cheio de reentrâncias de tijolos e cimento, sem nada que absorvesse a reverberação. Eles nunca seriam capazes de controlar os níveis de som nem de alcançar algum tipo de equalização naquele lugar. E como mixar aquelas harmonias vocais maravilhosas? Ou ocultar os erros inevitáveis? Seria mais prático, resolveu Martin, trabalhar em ambiente controlado.

Assim, Martin preparou uma lista de catorze músicas – os destaques das apresentações no Cavern – e sugeriu que os Beatles tocassem todas elas assim que chegassem ao estúdio. Eles precisariam de dez músicas para o disco, além das quatro para os dois compactos e

---

* *Espetáculo de comédia muito popular no Reino Unido na década de 1960. (N. do T.)*

seus lados B. Do repertório do conjunto, Martin selecionara principalmente *covers* – algumas músicas de sucesso intercaladas com pérolas do rock, uma ou outra balada sentimental –, além de algumas composições de Lennon e McCartney para ressaltar a originalidade da banda. O disco precisaria ser gravado em uma sessão de dez horas, em um único dia.

Para complicar as coisas, as sessões corriam "estritamente dentro do horário" nos estúdios de Abbey Road, o que significava trabalhar das 10 horas da manhã até a 1 da tarde, fazer pausa de uma hora para o almoço e retomar o trabalho das 2 às 5 horas da tarde (com intervalo para o chá às 15h45), com mais uma sessão das 7 às 10 da noite, hora em que o estúdio fechava.

O fato de John ter chegado doente não ajudou muito. Ele tinha se resfriado durante a turnê com Helen Shapiro, e estava com o peito congestionado quando chegaram a Londres. "A voz dele estava bastante carregada", lembra o engenheiro Norman Smith, que olhava carrancudo a lata de pastilhas para a garganta Zubes e as carteiras de cigarro que os rapazes empilhavam sobre o piano. Smith estava ocupadíssimo tentando, como Martin pedira, capturar "o som dos Beatles cantando e tocando como se estivessem no palco". Eles haviam decidido gravar a pista instrumental primeiro, antes de acrescentar os vocais, para emular a atmosfera do som ao vivo; por isso, Smith permitiu que o pessoal do jaleco marrom tivesse mais tempo para verificar duas vezes a configuração das conexões do console de gravação.

Enquanto isso, George Martin repassava a lista de músicas com os Beatles para se certificar de que todos estavam de acordo. Paul não queria abrir mão de gravar o arranjo deles para "Falling in Love Again", de Marlene Dietrich, e levou algum tempo até que Martin, que achava a música "piegas", o convencesse do contrário. O mesmo valia para "Bésame Mucho", que os Beatles tocavam regularmente desde 1960. Paul argumentava que aquela era uma balada que significava mais para eles do que "A Taste of Honey", preferida por Martin, que não abriu mão dessa escolha, insistindo em afirmar que sabia o que soaria melhor na gravação e pedindo que confiassem na sua opinião. Os Beatles poderiam ter resistido; eles estavam confiantes quanto à seleção do material e defendiam suas opções quando as consideravam acertadas, mas dessa vez nem John nem Paul insistiram.

Toda a atenção deles estava voltada para as composições próprias, que Martin havia intercalado na seqüência do álbum. Os compactos, "Love Me Do" e "Please Please Me", além dos respectivos lados B, eram obrigatórios, mas desde as últimas apresentações no Cavern John e Paul vinham compondo regular e profusamente – e algumas canções pareciam ter bom potencial. Reunidos em um canto do estúdio espaçoso, com técnicos trabalhando à sua volta, os rapazes pegaram as guitarras e desataram a tocar três delas para Martin: "Misery", "There's a Place" e "17", sendo que as duas últimas haviam sido concluídas algum tempo antes.

Quando terminaram, não havia dúvidas de que as três deveriam ser gravadas. Essas composições eram mais bem desenvolvidas do que suas antecessoras, mais lapidadas e com

texturas rítmicas, permitindo mudanças marcantes nas melodias, com transições adequadas a todo tipo de arranjo criativo. Martin ficou devidamente impressionado: eles pareciam melhores a cada vez que entravam pela sua porta.

A primeira sessão começou com cerca de vinte minutos de atraso, mas os Beatles começaram prontamente a trabalhar nas novas músicas. Eles gravaram "There's a Place" (o título foi inspirado por *West Side Story*) logo de cara, uma música estimulante e melódica que exibia a exuberância das harmonizações vocais interligadas – em dez tomadas de som, até que todos ficassem satisfeitos com o resultado. Desde o início, ficou claro que a voz de John estava áspera, rascante. Já no desenrolar da primeira palavra – "The-e-e-e-ere" – ele luta para acompanhar Paul, quase rosnando à medida que a frase mais grave abre caminho para a dinâmica tensa do dueto. Quando atingem tons mais altos, porém, ocorre uma síntese suave na voz da dupla, um dos mais belos desempenhos vocais da parceria, que atinge o clímax com uma conclusão intensa, acompanhada pela gaita de John.

Eles ainda tinham algum tempo antes do intervalo do almoço, então gravaram "17", uma música que vinham tocando com ótima receptividade desde Hamburgo. Era um rock franco e vigoroso, cujos primeiros versos – "She was just seventeen / and she'd never been a beauty queen" – foram escritos por Paul numa noite de 1962, na viagem de volta de alguma apresentação, dentro da perua. A melodia e a primeira estrofe da letra vieram de uma vez, mas na tarde seguinte, quando ele mostrou o que produzira para John, ambos concordaram em que a segunda frase "não servia". Sentados no chão da sala de Paul, com um caderno do Liverpool Institute aberto aos seus pés, eles percorreram o dicionário em busca de rimas aceitáveis. É um tributo à inteligência de ambos – e talvez uma expressão profética da indiferença à escolha e ao uso das palavras por parte da juventude alienada dos anos por vir – que eles tenham escolhido algo tão simples como "you know what I mean"* para substituir a frase que não servia. Que ousadia! Mas eficiente. Dizia tudo, sem dizer nada.

"She was just seventeen / you know what I mean" por fim se tornou um marco nesse disco e, sem dúvida, o cerne da composição, que eles rebatizaram de "I Saw Her Standing There". Nada que tinham feito até então concentrava tanta excitação. Desde a abertura, quando Paul conta o tempo, a música decola com toda a força e a fúria de um desvario. Eles nitidamente deram tudo de si nessa faixa do disco: vocais ásperos e sugestivos; guitarras rítmicas; palmas sincopadas; *uuhs* em falsete e uma linha de baixo galopante que Paul afirmou ter tirado quase nota por nota de "I'm Talking About You", de Chuck Berry. Durante dois minutos e cinqüenta segundos os Beatles se envolvem numa energia que em nenhum momento escapa de suas mãos.

---

* *"E você sabe o que eu quero dizer." (N. do T.)*

Quando terminaram, George Martin convocou o intervalo do almoço e convidou o conjunto para ir com ele, Norman Smith e o segundo engenheiro de som, Richard Langham, ao *pub* Heroes of Alma, perto do estúdio, a fim de comerem "uma torta e beberem uma cerveja". Os Beatles estavam visivelmente exaustos e precisavam de descanso – depois da turnê, tinham viajado horas para chegar a Londres e trabalharam sob extrema pressão desde a chegada –, mas recusaram o convite para continuar o ensaio do material a gravar.

Depois do almoço os produtores voltaram e encontraram os Beatles ainda ensaiando. "Nós não acreditamos", disse mais tarde Richard Langham ao cronografista Mark Lewisohn. "Nunca havíamos visto um grupo trabalhar durante todo o intervalo do almoço antes disso." Em algum momento durante a ausência dos produtores, os Beatles foram até a cantina e compraram garrafas de leite, seguindo a crença de que ele teria um efeito suavizante sobre a aspereza da voz. O leite não é exatamente um elixir: o alívio que causava era temporário e produzia um chiado cheio de secreção, mas quando a sessão da tarde começou John ia tomá-lo a todo momento nos frascos colocados nos degraus da sala de controle. Sua voz ganhou um breve tempo de prorrogação, enquanto Paul cantava "A Taste of Honey" – seguida de "Do You Want to Know a Secret", uma confissão inocente de amor juvenil que John compusera baseado na melodia de "I'm Wishing", do filme *Branca de Neve e os sete anões*, da Disney, como meio de colocar George fazendo a voz principal.

Sem dúvida, George não tinha o estilo intuitivo e refinado de seus colegas de banda. Porém, apesar de sua voz ainda não ser cultivada ou autoconfiante como a de John ou a de Paul, tampouco era das piores. Sua interpretação de "Do You Want to Know a Secret" (que Paul considerava uma música banal) pode não ter sido tão excitante quanto a das outras faixas do disco, mas foi completamente adequada e até encantadora. E não havia nada que a distanciasse do som geral dos Beatles, não causava interrupção no fluir do álbum, nada que pudesse fazê-la parecer deslocada.

Depois de voltarem do intervalo para o chá e o jantar, Paul enfrentou treze *takes* de "Hold Me Tight", música que ele compôs e que ainda não estavam convencidos de vir a gravar (no final das contas foi deixada de fora). Faltavam cinco músicas, uma carga considerável de trabalho para qualquer um, especialmente quando restavam apenas três horas de estúdio. Mas essas eram músicas que os Beatles poderiam (e às vezes até o faziam) tocar de olhos fechados: "Anna", "Boys", "Chains", "Baby It's You" e uma última que seria escolhida da lista. Como a intenção era simular uma apresentação no Cavern, os rapazes estavam determinados a deixar a gravação fluir.

"Eles simplesmente baixaram a cabeça e tocaram", explicou Brian a um amigo. E quando fizeram isso, como George Martin previra, os ecos de Garston, Litherland, Mathew Street e Hamburgo inundaram o estúdio. A excitação contagiante e a batida crua e rasgada,

todos os ingredientes fundamentais para uma apresentação ao vivo dos Beatles, estavam presentes – e note-se que as interpretações das músicas alheias são a faceta menos interessante do esforço notável que empreenderam. Mas elas se fundem com o verdadeiro espírito do grupo, da influência nitidamente americana à energia e à força da batida.

As quatro músicas exigiram apenas quatro ou cinco tomadas de gravação cada, sendo que a primeira em geral já resolvia o assunto – às 10 horas, eles haviam terminado o trabalho. Abbey Road estava se fechando; os técnicos desligaram os equipamentos e dobraram quilômetros de cabos em volta dos braços, os músicos se despediram à porta e as luzes foram apagadas. Ainda poderiam fazer muita coisa naquela noite, mas os Beatles estavam acabados, física e emocionalmente. No decorrer dos anos, eles tocaram por mais tempo seguido e com mais força, porém nunca com tanta coisa em jogo. Eles colocaram tudo o que tinham naquela sessão. George Martin estava compreensivelmente eufórico; não seria perfeito, especulou, se conseguissem terminar o projeto inteiro nessa mesma noite? Ainda faltava uma música para completar o disco. Da forma como haviam passado voando pelas quatro anteriores, bastaria meia hora para gravar a última faixa.

A possível relutância dos Beatles, talvez esperada, não aconteceu. Naquela altura, eles estavam dispostos a fazer o que quer que Martin pedisse; assim, seguiram o produtor para a cantina, onde, tomando um café, pensaram em músicas, em busca de um final arrebatador. Norman Smith disse que "alguém sugeriu 'Twist and Shout'", música que haviam tocado nas apresentações do ano anterior. Era uma música retumbante, um hino adolescente, que geralmente vinha seguido de uma improvisação extensa – o que nunca deixava de animar a platéia. Mas exigia um desempenho vocal tremendo, empurrando cada frase até o limite. "Uma verdadeira destruidora de laringes", como George Martin mais tarde a chamaria. E era John quem a cantava. Se ele estava em condições? Ninguém, nem mesmo John, sabia ao certo. Ele exigira demais da voz o dia inteiro, levando-a ao limite, como um carro quase sem combustível. Ainda havia o suficiente, ele insistiu, apesar de admitir que sentia uma lixa na garganta quando engolia.

Todos sabiam que teriam que acertar de primeira – a banda, o engenheiro, todos precisavam fazer seu trabalho sem perder uma única nota, e sem um único erro. Não sobraria nada da voz de John depois daquilo.

O conjunto voltou para o estúdio e afinou os instrumentos enquanto Brian e a equipe de produção subiam as escadas para a cabine de controle. Estava frio e havia um cheiro rançoso no cômodo, um cheiro de coisa velha. O ar lá dentro parecia mais espesso, mais triste, vagamente familiar. No amplo espaço com painéis de madeira, coberto de lâmpadas fluorescentes no teto, a luz lançava um guarda-chuva calmo e esbranquiçado sobre os rapazes, que se puseram a trabalhar como profissionais experientes. Foi necessária alguma concentração para colocar as guitarras, usadas à exaustão, em sincronia. Os dedos estavam impacientes.

Persuadindo aos poucos as cordas, eles conseguiram que os instrumentos aceitassem suas ordens aos protestos. Não se passaram mais do que dez minutos até que Martin, invisível por trás da cabine de vidro, sinalizasse que estavam prontos.

John abriu uma caixa de leite e bebeu ruidosamente. Ele passara a maior parte do dia vestido num terno amarrotado, que em algum momento depois do jantar foi abandonado, com a conseqüente libertação do nó da gravata. Então, sem falar nada, tirou a camisa, ajeitou-a nas costas de uma cadeira, foi até o microfone e fez um breve sinal com a cabeça: estavam prontos.

Fica evidente, desde as primeiras notas, que John luta para controlar a voz. "Shake it up bay-be-eee..." parece mais um grito do que uma voz cantando. Não sobrara nada da voz dele. Estava seca, nua, com toda a ressonância descascada dos tons: o som produzido parece o de um fã raivoso e rouco aos berros em um jogo de futebol. O vocal de "Twist and Shout" foi cantado por entre os dentes, com o rosto contorcido. John havia batalhado o dia todo para alcançar as notas certas, mas aquilo era diferente, dolorido. E doía ao ouvir, também. Ele deu tudo o que tinha, como num transe, mas, à medida que a banda aumentava a intensidade da música, a dificuldade ficou ainda maior. "C'mon and twist a little closer" foi se transformando em um som estridente, agonizante e demoníaco, até que, no último refrão, a guturalidade torturante mascarou todas as palavras e Paul, admirado, gritou "*Hey*", comemorando o milagre de terem cruzado a linha de chegada.

John estava esgotado, à beira do colapso, mas os outros já sabiam o que ele descobriria ao ouvir a gravação: com toda a sua aspereza, "Twist and Shout" é uma obra-prima – imperfeita, mas não menos obra-prima, com as bordas ásperas expostas para ressaltar seu poder. É crua, explosiva. O som da fadiga devastadora, de tudo se desfazendo, apenas complementa o espírito de uma tumultuada apresentação ao vivo. Na cabine, o júbilo reinava. George Martin e sua equipe sabiam que tinham "acertado na mosca" e, como ele e os outros mais tarde revelariam, estavam animadíssimos. Os Beatles tinham seu primeiro disco, e nas palavras eloqüentes de John, estavam "todos prosa".

[III]

Mas não houve descanso para eles. Nos dez dias seguintes os Beatles pularam de um lado para outro do país, fazendo apresentações em uma rota que parecia traçada por Jackson Pollock*. Depois de sair de Londres, foram diretamente para o Yorkshire, depois

---

* *Pintor abstracionista americano que pintava deixando cair fios de tinta que formavam trilhas ao acaso sobre a tela. (N. do T.)*

para Hull, no leste, com escala em Liverpool para se apresentarem no Baile dos Namorados, em 14 de fevereiro.

Foi um retorno turbulento, com quase 2 mil fãs fiéis superlotando o Locarno Ballroom, onde um DJ agitado suplicava repetidamente à multidão: "Deixem os rapazes respirar". Os Beatles não eram mais a banda de fumantes inveterados, atrevida e pouco profissional que assombrara o ambiente local alguns meses antes. Eles subiram ao palco como astros e se lançaram a uma apresentação moldada e refinada para aproveitar ao máximo seu recente sucesso. Mais suaves, mais amáveis, até seu visual melhorara: era mais estudado, com cortes de cabelo cuidadosos e, em alguns momentos durante o espetáculo, quando pressentiam que a platéia estava em êxtase, George, Paul e John, juntos, soltavam um falsete – *uuuu-u-uh* – e balançavam a cabeça juntos, incitando a resposta elétrica da multidão. Esse era um truque que haviam praticado durante a turnê, e quando funcionava no palco fazia-os abrir largos sorrisos, como se estivessem satisfeitíssimos com o carinho recebido. Os gritos permeavam todas as músicas: a aprovação exaltada e as declarações de amor se misturavam à histeria generalizada, amplificada por dez desde sua apresentação anterior. Para alguns amigos, aquilo teve grande significado. Colin Manley, guitarrista da Remo Four, lembra como passou pelo Locarno para dar um alô a George e como se sentiu diminuído pela aura dos Beatles. "Apenas algumas semanas antes eles não eram nada além de amigos nossos, cada um deles era um de nós", lembra ele, "mas ficou claro naquela noite que haviam se tornado astros."

Tornar-se astro, no entanto, não significava receber tratamento de astro. Uma semana mais tarde os Beatles fizeram uma apresentação tumultuada no Cavern, causando a maior fila já vista no lugar desde a inauguração. As execuções ficaram mais longas, ampliadas pelos pedidos delirantes de bis. O resultado foi que não conseguiram sair de lá antes das 11 horas da noite. Imediatamente depois, os Beatles estavam amontoados na perua a caminho de Londres, com Neil Aspinall enfrentando quilômetros e mais quilômetros de estradas estreitas sob ventos cortantes e uma escuridão quase total, enquanto eles, recostados uns nos outros, tentavam pregar os olhos na medida do possível. Chegaram pouco antes do amanhecer, comeram qualquer coisa, andaram pelas lojas para passar o tempo e mais tarde foram até o Playhouse Theatre, onde participaram de um programa de tevê da BBC. Depois, fizeram em sentido inverso o caminho da noite anterior. Tudo isso para aparecer na televisão durante quatro minutos.

Às vezes, durante o ziguezague pelo país, os Beatles resmungavam – resmungavam *pra valer* – sobre o trabalho brutal. Será que aquilo faria mesmo as vendas do disco aumentarem? Por que não podiam agendar os compromissos de maneira mais conveniente? Brian não estaria exagerando? No decorrer de dez dias eles tinham saído de uma turnê pesada, gravado um disco, feito dez apresentações e uma viagem de um dia para Londres, e ainda

teriam mais oito dias de trabalho intenso pela frente. As grandes distâncias percorridas nas estradas os deixavam em frangalhos. "Só existia um pequeno pedaço de auto-estrada naquela época, então ficávamos horas na velha A5", lembra Ringo. Isso para não falar no terrível clima britânico. "Algumas noites havia tanto *fog* que avançávamos a 2 quilômetros por hora – mas continuávamos em frente!"

Em frente – e resmungando. E depois das reclamações vinha o trabalho. Os Beatles podiam ficar exaustos, mas nunca dispensavam uma oportunidade de se promover. Um clube de operários, um *show* de calouros, um baile ou uma participação no rádio, nada era pequeno demais para os Beatles. Viajar a noite inteira para uma apresentação, cumprimentar distribuidores, dar autógrafos numa loja de discos, eles faziam tudo – *tudo* – o que fosse necessário para colocar o nome do conjunto na boca do povo, conquistar fãs e ser bem-sucedidos. Prevalecia o sentimento, compartilhado pelos quatro, de que, se continuassem trabalhando daquele jeito, seus sonhos se transformariam em realidade. E de vez em quando eram recompensados, recebiam algum incentivo que lhes dava a confirmação de que estavam no caminho certo, de que aquilo fazia diferença, não era em vão.

O disco era uma dessas recompensas, e os manteve trabalhando duro durante um bom tempo. Mas isso não foi nada em comparação com a notícia que Brian lhes deu na semana seguinte, quando iam fazer uma apresentação em Manchester. "Please Please Me" tinha não apenas entrado nas paradas, como fora direto para o número 1.

◆◆◆

O primeiro lugar! Apesar de animadíssimos, eles precisavam ver para crer.

Os Beatles permaneceram céticos. O nome deles aparecia empatado em primeiro lugar, na parada Top Thirty [As Trinta Mais] da *NME*, com um *cover* quase fúnebre do sucesso americano "The Wayward Wind", gravado por Frank Ifield. Paul ficou bastante irritado com essa honra. Desde o rompimento com Dot Rhone, ele saía com Iris Caldwell, a belíssima irmã de Rory Storm, que, como todos em Liverpool sabiam, o traía – com Frank Ifield. Não resta dúvida de que aquilo incomodava Paul. Ele estava "louco pela Iris", afirma um amigo que os conhecia, e o caso dela com Ifield deixou Paul realmente irritado, principalmente depois que Iris disse ter tocado "Please Please Me" para Ifield e "ele simplesmente caiu na risada". Outro incidente durante uma apresentação aumentou a rivalidade. Paul, por algum motivo insano, insistiu em levar Iris para assistir a uma apresentação de Ifield no Liverpool Empire. Tudo indicava que o resultado daquilo seria inócuo. Iris "sabia que Frank era praticamente cego" e que, com o marcante cabelo dela preso em um coque, era improvável que ele os descobrisse

no escuro de uma platéia lotada. De seus assentos na segunda fileira, Iris e Paul ficaram de mãos dadas, usufruindo sua pequena brincadeira. Porém, perto do final do *show*, Ifield avançou a passos firmes pelo palco e colocou a bota sobre um refletor frontal. "Quero cantar uma das minhas músicas preferidas", anunciou, e, subitamente, apontou na direção de Paul. "Ela se chama 'He'll Have to Go'"*. Seus caminhos haviam se cruzado novamente: empatados na luta pelo amor de Iris e empatados em primeiro lugar na parada de sucessos. Como se uma coisa só não bastasse! Por outro lado, a revista *Disc* estampava os Beatles sozinhos em primeiro lugar.

Só havia uma maneira de resolver a questão.

No domingo, dia 23 de fevereiro, os Beatles se juntaram novamente à turnê de Helen Shapiro, dessa vez para uma apresentação no Grenada, em Mansfield. No dia seguinte, antes de partirem para Coventry, Kenny Lynch convidou Paul, George e John a acompanhá-los em seu carro em vez de irem no ônibus da turnê. Ninguém precisou insistir; afinal, o ônibus era um "porre". Além do mais, Lynch fazia coisas loucas, que culminavam geralmente em amassos com algumas garotas nas coxias.

Os Beatles, sem Ringo, se empilharam no carro de Kenny (John segurou o banco para que Paul e George entrassem, mostrando que iria na frente). "Era uma bela tarde", lembra Lynch. "Estava claro, porém havia um vento frio e ruidoso. Estávamos contentes por nos vermos e trocarmos histórias sobre as batalhas de gravação." Para Kenny, o encontro foi um marco importante; enquanto os Beatles gravavam seu disco, ele se apressara em gravar "Misery", o que o tornou o primeiro artista a gravar um *cover* de uma das canções deles. Era uma honraria duvidosa do ponto de vista dos Beatles, mesmo porque detestavam a interpretação de Kenny. Mas nesse dia a única preocupação deles era saber se "Please Please Me" estava no primeiro lugar.

"Estávamos seguindo o ônibus", lembra Lynch, "para não nos perdermos." Mas em Coventry eles o convenceram a sair da estrada e estacionar bem atrás do Lucien Theatre para ouvir um programa de rádio que pegava bem ali e divulgava o resultado das paradas. Esperando ansiosos, tremendo de frio no carro sem aquecimento, todos acenderam cigarros para combater a apreensão, a esperança e a excitação que vinha se acumulando nos dias anteriores. "Foi um momento intenso. Eles sabiam que a música estaria bem colocada, já que o compacto vendia como água." Kenny percebeu que John, Paul e George estavam sérios enquanto olhavam para o rádio no painel do carro, esperando pela notícia. Finalmente, por volta das 15h30, o apresentador da BBC anunciou: "Esta semana, o número 2 é Frank Ifield, com 'The Wayward Wind'..."

---

* *Algo como "Agora ele vai ter de dançar". (N. do T.)*

Antes de a música começar, houve um estouro de comemoração no carro. Era oficial. Não importa o que as revistas dissessem, na Inglaterra era a BBC que dava a palavra final em relação à colocação das músicas – e, pelas contas dela, Frank Ifield estava em segundo lugar.

"Pra onde nós vamos, Johnny?", os Beatles perguntavam repetidamente durante 1961 e 1962. John prometera: "Para o topo mais alto de todos os topos". Agora, passado apenas um ano, eles haviam atingido o cume.

MANIA

Capítulo 21 | Os tambores da selva

[I]

Tudo mudou para os Beatles com a ascensão ao topo das paradas de sucesso. Com o disco em primeiro lugar, eles deixaram de ser mera atração local, ou mesmo regional, e se viram alçados a uma esfera mais ampla, onde eram rotulados como "Astros musicais da Parlophone" ou, um tanto prematuramente, como "O maior conjunto vocal-instrumental da Grã-Bretanha". "Please Please Me" estendeu sua popularidade para muito além das paredes do Cavern Club e das margens do rio Mersey, transformando-os em uma espécie de fenômeno nacional. Ainda na segunda metade da turnê com Helen Shapiro, onde quer que tocassem, gritos histéricos irrompiam à simples menção de seus nomes. Mal as luzes se apagavam, a multidão enlouquecia. Ao fim das apresentações de cada um dos outros artistas, os auditórios estremeciam com os gritos da garotada: "*Queremos os Beatles! Queremos os Beatles!*"

Os Beatles se entusiasmaram com o sucesso e começaram a tocar com segurança cada vez maior. Isso, no entanto, acabou arruinando a turnê. O espetáculo fora concebido de modo a que cada número de abertura durasse vinte minutos, o que deixava a última meia hora para a apresentação de Helen. Isso funcionou durante algum tempo. Mas, à medida que os espectadores se familiarizavam com "Please Please Me" e que o nome Beatles corria de cidade em cidade, "todo o mundo vinha ao espetáculo só para ver os Beatles". Muitas vezes era difícil conter as platéias entre uma apresentação e outra.

Durante os primeiros meses na berlinda, os Beatles encararam a confusão como novidade – e como incentivo. Os dias eram interminavelmente longos e insuportavelmente maçantes. Eles passavam horas enfurnados no ônibus, seguidas de mais horas de ócio absoluto. Nas cidades do Norte, "andavam pelas ruas e almoçavam em qualquer bodega". Depois, se houvesse tempo, iam às compras. Então, por volta das 4 horas, antes do primeiro número do espetáculo, segundo Kenny Lynch, "comíamos um sanduíche de toicinho e tomávamos uma xícara de chá no lugar mais próximo ao teatro".

O chá vinha a calhar. John, por exemplo, não conseguia funcionar sem chá. Sua voz não tinha se recuperado plenamente do abuso a que fora submetida na gravação de "Twist and Shout". As apresentações ao vivo afetavam suas cordas vocais. Nas viagens longas, ele costumava usar toda a sua lábia para persuadir o motorista a parar sempre que possível, de modo a poder se reabastecer com alguma bebida quente. E "nos camarins", observou Ray Coleman, que fazia a cobertura dos Beatles para a revista *Melody Maker*, "Lennon não dispensava o chá". Em sua mão havia sempre uma xícara com chá fumegante, que servia tanto para beber quanto para aquecer os dedos. As condições da maioria dos auditórios eram deploráveis, não havia conforto nos bastidores e freqüentemente faltava aquecimento. Se os Beatles estavam sonhando que, como astros do rock, viveriam em um mundo de luxo e glamour, a turnê os trouxe de volta à dura realidade.

Se os teatros eram ruins, a hospedagem era ainda pior – hotéis decrépitos, cujos funcionários os olhavam como nada mais que gentalha. Os restaurantes oferecidos pela organização da turnê ficavam em postos de combustível 24 horas, onde os rapazes tinham de se contentar com uma porção de feijão em lata com torradas e batatas fritas, até conseguir encontrar coisa melhor.

Participar de turnês era trabalho duro. E pior: "Aquilo era uma chateação", lembrou Ringo. Mas no ônibus havia bastante diversão. Jogos de baralho eram comuns, assim como conversas sobre o espetáculo da noite anterior e o que tinha acontecido depois. Conquistas amorosas dominavam as conversas, exageradas como histórias de pescador. Todos os dias, os rapazes procuravam seus nomes nos jornais. Certa vez, numa cidade do Yorkshire, eles se depararam com um artigo que os saudava como "um conjunto na melhor tradição dos blues cantados pelos negros americanos". Eles se deliciaram com isso, e não paravam de citar o artigo. Para sair da rotina, John lia poesia de vanguarda e, quando queria coisa mais leve, um livro de versos de Spike Milligan. Todos escreviam para casa e enviavam cartões-postais para as namoradas.

Apesar dos altos e baixos da turnê, John e Paul sempre achavam tempo para trabalhar em alguma música. "Compunham todos os dias, no ônibus, como se fossem relógios", diz Kenny Lynch. A certa altura, um chamava o outro e ambos se dirigiam até a traseira do veículo, empunhavam as guitarras e iam direto ao que interessava. "Era sempre a mesma rotina: um tocava e o outro escrevia letras ou mudanças nos acordes." Mergulhados no trabalho gratificante, estavam em seu próprio mundo. Eram também peritos em bloquear interrupções. Às vezes, Kenny ia até eles e tentava sugerir ou criticar alguma coisa. "Fora! Vá embora!", eles respondiam – e estavam falando sério.

No ônibus, os dois começaram a explorar novos territórios. O crescente sucesso da parceria os encorajou a experimentar diferentes combinações de acordes, concentrando-se

mais nos refrões – ou naquilo que chamavam de "*middle eight*"* –, de forma a incutir nas canções uma sonoridade mais cheia e trabalhada.

Os efeitos desses experimentos criativos logo começaram a aparecer. Um avanço decisivo foi conquistado no dia 28 de fevereiro, com o ônibus rodando na direção sul, de York para Shrewsbury. Refestelados no assento traseiro, John e Paul trabalhavam em diversas idéias para atender a uma solicitação urgente de George Martin: compor algo que pudesse dar continuidade ao sucesso de "Please Please Me". Alguns dias antes, eles tinham terminado uma canção, chamada "Thank You Little Girl"**, que ainda precisava de retoques. Porém, à medida que trabalhavam nela outras idéias surgiram e eles acabaram enveredando por outros caminhos, deixando-a para trás. Em uma entrevista ao colunista Alan Smith, John lembrou-se de que nessa ocasião estavam apenas "brincando" com as guitarras. "Então conseguimos uma boa linha melódica e começamos a trabalhar nela para valer."

A nova melodia rapidamente tomou forma. Trabalhando na escala de dó, eles esboçaram uma seqüência que utilizava uma progressão padronizada de quatro acordes. Porém, quando chegou a hora de elaborar o *middle eight*, Paul acidentalmente tocou um sol menor e sentiu que alguma coisa acontecera. "Aquilo nos transportou para uma região surpreendente", explicou ele.

Uma vez construída a melodia, as palavras simplesmente brotaram. Foi John quem surgiu com a premissa básica. Segundo ele, "Paul e eu estávamos conversando sobre uma das cartas publicadas na coluna 'De Você para Nós' ['From You to Us'], da revista *New Musical Express*". Naquela época, todas as canções da dupla usavam pronomes nos títulos. Era um modo de torná-las "diretas e pessoais". Paul acreditava que assim "as pessoas podem se identificar [...] com elas". Então, finalmente encontraram o divisor de águas: eu e você juntos, na mesma frase.

"From Me To You" foi concluída antes que cruzassem os limites da cidade de Shrewsbury. Ao colocar no papel o último "to you", os Beatles já sabiam que tinham em mãos um novo sucesso.

◆◆◆

---

* *Também chamado* bridge, *o* middle eight *é o trecho que cria contraste na canção. Diferentemente das estrofes principais, apresenta com freqüência inversões de acordes ou a inserção de algum instrumento que não participa dos outros trechos, como piano ou percussão. (N. do T.)*

** Título mais tarde encurtado para "Thank You Girl".

Os Beatles gravaram o novo compacto cinco dias depois, entre uma apresentação em St. Helens e um programa de rádio em Manchester. A sessão de gravação, em Abbey Road, que durou das 14h30 até as 10 da noite, correu tão bem quanto a anterior. Apesar de ainda inseguro a respeito das possibilidades do rock'n'roll, George Martin estava surpreso com a qualidade da canção – e com o fato de John e Paul terem criado mais um sucesso óbvio. Ele nunca tinha passado por nada igual. A perspectiva de que tivessem talento *real* e não fossem apenas compositores de uma só música lhe dava calafrios.

Os Beatles ensaiaram a canção uma ou duas vezes enquanto Norman Smith, na cabine, trabalhava para equalizar o som dos microfones. A guitarra de George abria a canção com um solo que imitava a linha vocal de abertura. Mas alguma coisa desagradou a Martin, que se sentou em um banco e os ouviu tocar mais uma vez. Lá, bem no início de tudo, ele percebeu o que era. Estava monótono, frouxo. Por que não cantar a introdução? Do mesmo modo que George a tocava, ele sugeriu: "Da da da da da dam dam da..."

Cantar aquilo? Estranho. Nenhum artista de rock, que se lembrassem, jamais tinha cantado um solo de abertura. Mas nunca passou pela cabeça dos Beatles – nem eles jamais *ousariam* – discutir com Martin. Ele era conhecido por criar uma atmosfera em que os artistas podiam expressar seus sentimentos. Mas entre um e outros havia uma distinção clara, quase palpável, baseada na autoridade. Para os garotos proletários de Liverpool, pouco à vontade em Londres, os modos refinados de Martin e sua dicção perfeita estabeleciam limites que o colocavam em posição de comando, de autoridade. Embora as relações entre eles fossem harmoniosas, não eram livres. Então, se Martin queria que cantassem, eles cantariam. Além disso, depois da hesitação inicial, eles perceberam a diferença: a nova introdução era dinâmica, fazia-os entrar na música. "Aquele incidente, de certo modo, fez os rapazes perceberem a enorme capacidade musical de George Martin", diz Ron Richards, que ouviu o resultado na mesma semana e disse que "não ficou nem um pouco surpreso" com o fato de tudo ter corrido tão bem. "Os Beatles tinham ouvido maravilhoso para compor e fazer arranjos, mas George tinha verdadeiro bom gosto – e um sentido inato do que dava certo."

◆◆◆

Desde o momento em que assinaram com a gravadora, os Beatles viam os Estados Unidos como a terra prometida. O que não significa que estivessem descontentes com a evolução de sua carreira. Na verdade, estavam empolgados com a oportunidade de gravar suas músicas e de se apresentar nas rádios de Londres. Mas era nos Estados Unidos – terra de Chuck, Buddy, Elvis, Gene, Richard, Phil e Don – que eles realmente concentravam as

ambições. Os Estados Unidos tinham aura – e poderiam lhes dar uma legitimidade ainda inédita entre os artistas ingleses.

Brian compartilhava esse sonho e persistia na crença em que uma turnê americana devia ser programada com urgência. Ele levara a idéia à EMI pela primeira vez depois de "Love Me Do" estourar nas paradas, mas os executivos apenas prometeram que tentariam realizá-la. Agora, com "Please Please Me" em primeiro lugar e o terceiro compacto a caminho, ele aumentou a pressão, infernizando George Martin para que fizesse alguma coisa.

O maior obstáculo parecia ser a Capitol Records, dos Estados Unidos, que, segundo seu presidente, Alan Livingston, tinha direito à preferência comercial sobre as gravações da EMI inglesa para lançamento no mercado americano. A EMI tinha comprado a Capitol no fim da década de 1950, passando a faturar quase imediatamente com Frank Sinatra, Johnny Mercer e Nat King Cole no mercado europeu. "A idéia era que a Capitol também poderia ser útil na distribuição do acervo da EMI nos EUA", diz Roland Rennie, coordenador-chefe de comercialização da empresa britânica, responsável pela intermediação dos produtos a serem lançados de um ou outro lado do Atlântico. "Mas os dirigentes da empresa americana tinham bastante independência e se recusavam a lançar nossas gravações." A cada duas semanas, a EMI enviava à Capitol malotes repletos de sua produção mais recente. E recebia sempre a mesma resposta lacônica: "Produtos não-apropriados para o mercado americano". "Eles recusavam tudo."

Uma outra matriz simplesmente ordenaria à subsidiária que cumprisse suas determinações. Mas a EMI adotara o princípio de não-interferência em relação à Capitol. Seus advogados a tinham advertido de que a interferência poderia acarretar um processo baseado nas leis antitruste, o que, segundo Rennie, "fazia os britânicos morrer de medo". Assim, os chefões da EMI nunca lembravam à Capitol suas responsabilidades na distribuição do acervo. "Imagine...", pondera ele, "nem uma palavra! E eles eram 'apenas' os *donos* da empresa."

Nos Estados Unidos, Alan Livingston alegou que "sequer tinha ouvido a primeira gravação dos Beatles" – era apenas mais um embrulho importado mas desimportante que a Capitol havia atirado no lixo. Livingston tinha nomeado um produtor, David Dexter, para fazer a triagem do material enviado pela Capitol. Segundo Dexter, os Beatles não eram "nada". Os colegas de Dexter dizem que ele era "um homem do jazz [...] que não podia nem ver [sic] discos de música pop". Segundo Alan, a Capitol às vezes lançava algum artista inglês. Mas era apenas um gesto de "cortesia" para com a matriz, sem maiores conseqüências.

A situação acabou sendo levada a Leonard G. Wood, conhecido como L. G., diretor-administrativo da EMI e "muito interessado" no crescente "problema americano" da

empresa. Rennie tinha apresentado os Beatles a Wood em 1962, pressionado por George Martin. "Ele foi polido, sem se comprometer; e me alertou sobre a lei antitruste", recorda Rennie. Wood, entretanto, não deixou de recomendar uma linha de ação. Um ano antes, frustrado com a resistência da Capitol aos lançamentos da EMI, ele tinha recrutado um funcionário da gravadora americana, Joe Zerger, para fundar uma empresa – a Transglobal Music – que teria por finalidade comercializar nos Estados Unidos o repertório da EMI rejeitado pela Capitol.

Zerger, que não estava realmente interessado naquilo, "não fez quase nada", diz Rennie. Mas o sócio dele era um jovem advogado de voz rouca, astuto e diligente, chamado Paul Marshall, que tinha paixão por música e ouvido afinado para material de qualidade. Por trás de seu sorriso ofuscante e dos cabelos brancos bem aparados, havia um empresário impetuoso. Marshall já havia lançado dúzias de artistas estrangeiros, sob selos independentes, e encarou como um desafio a oferta da EMI.

Depois de ouvir dezenas de discos da EMI, Marshall decidiu que o negócio deveria ser conduzido para uma direção radicalmente nova. Escolheu então algumas gravações, que considerava mais compatíveis com o espírito americano. E, no início de 1963, com Roland Rennie no lugar de Joe Zerger, dedicou-se a encontrar no Novo Mundo um lugar para a música dos artistas britânicos. Por coincidência, o primeiro disco em que pôs as mãos era de um conjunto chamado The Beatles.

◆◆◆

Marshall sabia que não conseguiria nada com a Capitol Records. "Não adiantaria falar com Dave Dexter novamente", afirma. "Ele já tinha dito não para Len Wood." Assim, sem a menor hesitação, riscou a Capitol de sua lista de gravadoras e enviou cópias de "Love Me Do" e "Please Please Me" para Jerry Wexler, da Atlantic Records, que atravessava um período favorável, emplacando um sucesso após outro, com Ray Charles, The Coasters, Ben E. King, The Drifters, Solomon Burke e Bobby Darin. A Atlantic era a gravadora independente mais bem-sucedida do seu nicho e tinha bastante prestígio. Mas, após uma semana – que se estendeu para *duas* – sem nenhuma resposta de Wexler, Marshall começou a ficar impaciente. Telefonou para Noreen Woods, secretária-assistente de Wexler e de Ahmet Ertegun, para saber se havia alguma definição, mas só obteve uma resposta evasiva. O que significava que Wexler "deveria estar ocupado com outras coisas" e ainda não tivera tempo de ouvir as gravações. Quando Marshall ligou novamente, Noreen lhe disse: "Ainda não tenho resposta. Mas Jerry disse que, se você 'não puder esperar, vá em frente'". Marshall não podia esperar.

Maldizendo a sorte, resolveu que seria tudo ou nada. E enviou o material dos Beatles por atacado – para Columbia, RCA, London, Mercury, United Artists, as maiores gravadoras de Nova York. Era um modo mais rápido de obter respostas do que contatar uma empresa de cada vez. Em meados de janeiro, entretanto, ele ainda estava de mãos vazias. Ninguém tinha manifestado interesse pelos Beatles, mesmo a uma taxa de direitos autorais e de execução baixíssima. Talvez, de alguma forma, isso tivesse relação com os ventos frios que sopravam do norte. O selo canadense da Capitol tinha distribuído ambos os compactos dos Beatles na esteira do sucesso britânico, mas, segundo o representante da empresa, os discos "tinham afundado imediatamente". Ante a impassibilidade das companhias maiores, Marshall voltou as atenções para as independentes. A mais atraente era a Vee-Jay Records, um manancial em que Marshall já tinha bebido muitas vezes. Seus proprietários eram o casal Vivian e James Bracken, que também possuíam bares na região sul de Chicago. Ao longo dos anos, eles tinham feito sucesso com um excelente elenco de artistas do rhythm and blues, como Jimmy Reed e The Dells. Nos dois anos anteriores, haviam emplacado uma série incrível de sucessos, que incluíam "Raindrops", com Dee Clark, "Duke of Earl", com Gene Chandler, e "He Will Break Your Heart", com Jerry Butler, que vendera mais de 1 milhão de discos. O casal também fizera sucesso com um dos clientes de Marshall, Frankie Valli and The 4 Seasons, quando "Sherry", "Big Girls Don't Cry" e "Walk Like a Man" ficaram entre os primeiros lugares nas paradas de sucesso de 1962 e do início de 1963.

No dia 25 de janeiro de 1963, a revista *NME* noticiou que a Vee-Jay tinha assinado em Londres, na segunda-feira anterior, um contrato com os Beatles. O conjunto poderia ser considerado ainda um bando de recém-chegados da província, mas no mundo do rock'n'roll, onde apenas o fato de ser britânico condenava um artista à periferia musical, um contrato americano era o passaporte para um círculo bastante seleto.

Segundo Roland Rennie e outros, a EMI enviou as fitas gravadas pelos Beatles para Chicago, onde seria feita a prensagem dos discos para o lançamento pela Vee-Jay. Pouco antes disso, o presidente da gravadora, Ewart Abner (que no futuro chefiaria a Motown), foi a Las Vegas, acompanhado por um distribuidor escandinavo, para celebrar seu quadragésimo aniversário. Durante o segundo fim de semana de comemorações, o distribuidor, inesperadamente, telefonou para a casa de Paul Marshall, que percebeu de imediato uma entonação de alarme em sua voz. O homem disse: "Consegui tirar o Ewart das mesas de jogo há uma hora. Mas ele já voltou para lá. Cuidado, Paul". Quando Marshall conseguiu entrar em ação, no entanto, já era tarde. Abner tinha perdido no jogo mais do que o dinheiro reservado ao pagamento das despesas do hotel; perdera também boa parte da quantia destinada às despesas operacionais da Vee-Jay. "A empresa foi destruída por Abner em Las Vegas", recorda Marshall. "Dois finais de semana, apenas – e foi o fim..."

[II]

Para os Beatles e Brian Epstein, os meses seguintes foram de intensa atividade. Assim, por sorte, não souberam dos problemas atravessados pela Vee-Jay. A turnê de Helen Shapiro tinha revelado, para o empresário Alan Howes, a crescente popularidade dos Beatles. Howes, sem perder um segundo, negociou com eles uma nova turnê – na qual fariam os números de abertura, e que contaria com a participação de Tommy Roe e Chris Montez, ídolos dos adolescentes. A excursão começaria no dia 9 de março, poucos dias depois do final da turnê de Shapiro. Enquanto isso, a edição de 8 de fevereiro da *NME* estampou um artigo com o título "OS BEATLES SERÃO ATRAÇÃO PRINCIPAL", que divulgava os planos de uma "turnê nacional", em maio, encabeçada pelos Beatles e por "um artista americano", que dividiria com eles a condição de atração principal. Programar uma nova excursão para os rapazes – a terceira seguida – parecia um erro da parte de Brian. Com as sessões de gravação, o trabalho de compor músicas novas e as apresentações intermináveis, os Beatles pareciam estar chegando ao ponto de exaustão. Mas a continuação da história, publicada na revista *Melody Maker*, revelou que o astro com quem dividiriam o palco seria ninguém menos que Roy Orbison*. Isso fez que uma tacada aparentemente errada pudesse ser apresentada como um movimento perfeitamente calculado. Orbison possuía uma aura mística. Velho amigo de Buddy Holly, no Texas, ele interpretava suas próprias canções. "Only the Lonely", "Running Scared", "Crying" e "Dream Baby" logo se tornaram clássicos – além disso, ele compusera "Claudette" e "All I Have to Do Is Dream" para os Everly Brothers. Orbison impressionava os fãs com sua incrível amplitude vocal, situada em algum lugar entre o mi e o dó soprano – território freqüentado por Enrico Caruso. E tinha mais um sucesso – a comovente "In Dreams" – galgando os degraus das paradas de sucesso britânicas. Os Beatles o adoravam. Três semanas na estrada com ele seriam um regalo. Aliás, já não se discutia a resistência dos rapazes. Não depois de Hamburgo, não depois de todas as maratonas que já haviam enfrentado. Se surgisse algum problema, bastaria tomar umas bolinhas, às quais Orbison, segundo seu biógrafo, também era "chegado".

Para acomodar seu elenco crescente, que incluía Gerry and The Pacemakers, Billy J. Kramer and The Dakotas e The Big Three – e para apaziguar o pai –, Brian alugou um escritório em um majestoso edifício na Moorfields Avenue. Uma escadaria de pedra se estendia até o segundo andar, onde letras pintadas em uma porta de vidro anunciavam o novo quartel-general da NEMS ENTERPRISES. O escritório de Brian (chamado joco-

* O astro originalmente convidado era Duane Eddy, que declinou do convite por razões contratuais.

samente de "'epitório' do Eppy", mas nunca perto de seus ouvidos), centro nervoso do local, era um espaço claro e arejado, com uma enorme mesa de madeira, uma cadeira de couro negro e um tapete abissínio, trançado à mão, que parecia largo o bastante para servir de pista de aterrissagem. Copos de cristal Waterford estavam arrumados em uma bandeja de prata sobre um aparador. Acima deste, ficava a única outra peça de decoração do recinto: um imenso retrato dos Beatles com Little Richard, tirado em 1962, no Tower Ballroom. O detalhe mais memorável, no entanto, era um semáforo colocado no lado de fora da porta. Frieda Kelly lembra-se de como todos os que trabalhavam na NEMS ficavam de olho nas luzes do semáforo, que Brian controlava do lado de dentro como o Grande Oz. Todos temiam entrar naquele gabinete, mesmo quando a luz estava verde. Brian era imprevisível, tinha ataques de fúria por qualquer motivo. Quando o sinal estava verde, as probabilidades favoreciam ligeiramente o visitante. "Não havia jeito de entrar com a luz vermelha", diz Frieda. "Com a luz amarela você poderia se arriscar, se fosse corajoso o suficiente." Somente os Beatles, motoristas imprudentes, passavam direto pelo sinal, não importa qual fosse a luz acesa.

Os Beatles, no entanto, raramente estavam na cidade. Costumavam voltar para casa sempre que possível, mas só permaneciam um dia, no máximo, em Liverpool. Logo partiam de novo, para fazer apresentações ou tocar o último sucesso em algum dos inúmeros programas de rádio que Brian conseguia agendar com espantosa freqüência. Durante a primavera de 1963, o fenômeno Beatles continuou a ganhar força. Com as gravações em primeiro lugar nas paradas e uma imprensa cada vez mais fascinada – a tagarelice espirituosa deles fornecia boas matérias –, os Beatles conseguiram despertar atenção para o rock'n'roll do Merseyside. Quando John declarou que "existem três grupos musicais em Liverpool para cada artista ianque consagrado", até os fãs acharam um exagero. Mas o comentário despertou curiosidade. Chris Roberts contou na *Melody Maker* como uma viagem rápida a Liverpool – lugar tão estranho para ele quanto poderia ser Zanzibar – levou-o a se tornar mais um dos fiéis. Descrevendo uma "cena musical que só encontraria equivalente nos EUA", ele concluiu que a "Beat City", apelido bastante apropriado, poderia ser considerada a "Nashville britânica". A quantidade de casas noturnas, bailes e conjuntos da cidade fez sua cabeça girar. "Vocês pensam que tudo acontece em Londres?", perguntou ele – mas a pergunta era desnecessária. Os leitores estavam bem informados. Havia algo incrível acontecendo em Liverpool. E em toda a Grã-Bretanha, espalhando a notícia, os garotos tocavam os tambores da selva.

◆◆◆

Durante o final de fevereiro e na maior parte de março, os Beatles ainda conseguiram voltar para casa, embora em bases cada vez mais irregulares. Todos precisavam restabelecer contato com a família – e vice-versa. Se, para os fãs, os Beatles eram jovens galãs que estavam tomando o país de assalto, para quatro famílias amorosas eram apenas os filhos – nenhum deles ainda com 22 anos completos – de quem sentiam muita falta.

Para Elsie Graves, o sucesso dos Beatles era uma carga particularmente pesada. O modo como mimava Ritchie, seu único filho, comovia os amigos, que diziam que ela o "idolatrava". Seu relacionamento não era o convencional entre mãe e filho. Eles eram amigos, tinham passado por muita coisa juntos. Agora, com os Beatles, tudo havia mudado. "Elsie sentia que estavam tirando o filho dela", diz Marie Crawford, "e isso a aterrorizava." Nem mesmo as regalias inesperadas, como dinheiro e popularidade, a deixavam tranqüila. "De todos os pais dos rapazes, ela era quem tinha mais dificuldades em lidar com aquilo", lembra Frieda Kelly, que visitava Elsie todas as quartas-feiras, quando tinha meio dia de folga na NEMS. "Ela estaria melhor sem todo aquele sucesso. Gostaria de que Ritchie fosse uma pessoa comum, que morasse na mesma rua e tivesse quatro filhos, que ela pudesse visitar todos os dias."

Para Paul e George a coisa era mais fácil. Tanto os Harrisons quanto Jim McCartney estavam "empolgados" com os Beatles. Amigos íntimos de Louise Harrison recordam o prazer dela com o sucesso recém-conquistado por George. "Ela acompanhava os Beatles tão avidamente quanto qualquer fã", diz Arthur Kelly, a quem os Harrisons sempre contavam as novidades. A mesma coisa acontecia em Forthlin Road, onde se serviam chá e biscoitos aos fãs que apareciam. "Jim era provavelmente o maior fã dos Beatles", recorda Bill Harry, que sempre se encontrava com o pai de Paul em suas andanças pela cidade. "Ele estava muito orgulhoso com o que estava acontecendo", diz Shelagh Johnson, uma garota da cidade, mais tarde diretora do Museu dos Beatles. "Paul parecia constrangido com a atenção do pai, mas creio que, secretamente, ele adorava isso e gostava de voltar para casa."

Somente John tinha motivos para ficar ansioso por estar fora. Cynthia, já perto de dar à luz, vinha tendo problemas inesperados. Com apenas dois meses de gravidez, ela apresentara sangramento. Por medida de precaução, seu médico a confinara ao leito. Isso só servira para alarmar a naturalmente tímida Cynthia, que estava sozinha e assustada. Com John nas turnês e a mãe no Canadá, ela ficou feliz quando a ex-namorada de Paul, Dot Rhone, mudou-se para o apartamento do "porão úmido e horrível", logo abaixo do deles, na Falkner Street. "Depois que eu cheguei, pareceu que Cynthia voltou a ficar bem", afirma Dot. "Ela ficava deprimida por John não estar por perto, mas se acostumou depois de algum tempo."

Quando John conseguia voltar para casa, a atmosfera ficava extremamente tensa. Exultante com mais um sucesso dos Beatles, ele via Cynthia – langorosamente grávida – como uma âncora, um freio à sua empolgação. Para John, a situação era muito carregada emocionalmente – e confusa. "Havia muitas brigas", diz Dot. "Ele bebia um bocado – ficava bêbado e mau. Então dizia coisas terríveis para Cyn. Ele era muito temperamental. Uma hora podia ser divertido e maravilhoso; e, logo depois, extremamente cruel." Filha de pai alcoólatra, Rhone conhecia os sintomas. "John me disse que nunca tinha passado um dia na vida sem sentir que precisava de algum tipo de droga", lembra Dot.

A perspectiva de ser pai fez John ficar cada vez mais ressentido e só colocou mais lenha na fogueira de um caldeirão doméstico já em ebulição. Amargurado, ele escapulia do apartamento, dizendo que precisava de cigarros, e simplesmente sumia. Em vez de espairecer e retornar, passava a noite no Jacaranda ou bebendo no Blue Angel. Paddy Delaney, o leão-de-chácara do Cavern Club, lembra-se de tê-lo encontrado no final de fevereiro. Estava plantado no bar, onde beberam "um uísque atrás do outro" até bem depois das 4 horas da manhã.

Naquela primavera, por diversas vezes, os amigos viram John perambulando de uma casa noturna para outra, na companhia de Ida "Stevie" Holly, uma garota "atrevida", de 17 anos, cujos cabelos negros iam até o meio das costas. Alguns relatos dão conta de que eles estavam saindo juntos, entre separações e voltas, já havia muitos meses. "Achamos que ele tinha terminado com a Cynthia e estava com namorada nova", diz Bill Harry, que, como a maioria da turma, não sabia que Cynthia estava grávida, nem, muito menos, que ela e John tinham se casado. Harry e sua namorada, Virginia, que se tornaria sua esposa, recordam-se de ter entrado no Blue Angel uma noite, em março, e de haver encontrado John e Stevie no bar, "bem agarrados um ao outro, atracados". Discretamente, os Harrys os evitaram, descendo as escadas antes de serem notados. Virginia já tinha aborrecimentos suficientes com John, que lhe emprestara uma pilha de cadernos com poemas seus. Durante a mudança do jornal *Mersey Beat* para acomodações melhores, ela, distraidamente, jogara "tudo na lixeira". Algumas semanas antes, eles haviam encontrado John, também no Blue Angel, e Bill insistira com Virginia para que contasse a verdade. "Eu confessei o que tinha feito com os poemas", conta ela, "e ele simplesmente *começou a chorar*."

Stevie Holly também estava com ele nessa noite. E, em outras noites, iam ao Cavern. Além disso, passavam algumas tardes tranqüilamente na Walker Art Gallery. Outras vezes, saíam juntos na companhia dos outros beatles. "Ele não tinha vergonha", diz Bill Harry, em tom de desprezo. "Agia como se ainda estivesse solteiro – mesmo depois que o bebê nasceu."

Nas primeiras horas do dia 8 de abril, Cynthia, que estava na casa de tia Mimi em companhia de sua amiga Phyllis McKenzie, foi levada de ambulância para o Sefton General Hospital, onde, pouco depois das 6 da manhã*, deu à luz um bebê de 3 quilos. Se fosse menina, deveria se chamar Julia, como a mãe de John. Na certidão de nascimento, entretanto, Cynthia registrou seu nome orgulhosamente como John Charles Julian Lennon.

John, que estava fora da cidade com os Beatles, telefonou no dia seguinte, "exultante com a notícia de que era menino". No entanto, por ironia, quem primeiro viu Julian foi Mimi. Ninguém esperava que ela corresse para o hospital. As relações entre as duas mulheres sempre foram gélidas, e depois de um mês vivendo juntas elas se esforçavam para manter uma convivência civilizada. Os motivos que levaram Mimi a insistir em que Cynthia se mudasse para a Mendips são um mistério. Longe de consolar Cynthia, cuja condição a fez ficar "muito sensibilizada", Mimi tratava a nervosa mulher de seu sobrinho com a arrogância habitual. Embora tentassem se manter longe uma da outra, alguma coisa sempre irritava Mimi, que reclamava da "teimosia" de Cynthia, ou do modo como ela deixava a cozinha desarrumada. Algumas pessoas achavam que Mimi extraía um "prazer perverso" dessas situações, como se estivesse se vingando do casamento forçado e das "cenas terríveis" que o precederam. Segundo um relato, o relacionamento entre elas se deteriorou a ponto de Mimi "nem ao menos ter descido do segundo andar da casa" quando Cynthia, crispada pelas dores do parto, foi colocada numa ambulância.

John apareceu dois dias após, em 10 de abril, depois de ter participado de um dos novos programas da BBC, o *The 625 Show*, seguido por uma festa num subúrbio de Londres, na casa do guitarrista dos Shadows, Bruce Welsh, onde os Beatles se encontraram pela primeira vez com Cliff Richard. Por feliz coincidência, naquela semana eles deveriam tocar na região de Liverpool. Julian e Cynthia ainda estavam no hospital para que os médicos pudessem cuidar do bebê, fraco e com icterícia, em conseqüência de ter nascido com o cordão umbilical enrolado no pescoço.

Segundo depoimentos prestados por Cynthia ao longo dos anos, John se comportou como qualquer pai novato. Ninguém estava mais feliz – ou orgulhoso – do que o expansivo beatle. Ele sacudia Julian como se este fosse um boneco, rindo de seu rosto pálido e amarrotado. "Quem vai ser um roqueirinho famoso como o papai, hein?", exultava ele. O bebê era, para ele, ou "maravilhoso" ou "um milagre". A cada vez que contava a história, Cynthia

---

* Ao longo dos anos, Cynthia informou diversos horários para o nascimento de Julian – de 6h00 a 7h45 da manhã.

a enfeitava, de modo a retratar John como um pai devotado. Porém, apesar do verniz, ela devia saber – ou pelo menos desconfiar – da verdade.

Assim como Cynthia, o bebê fazia que John se sentisse preso por correntes. Principalmente agora, quando estava quase alcançando o estrelato pelo qual tanto lutara. A margem estreita que ainda separava os Beatles de seu objetivo final exigia dedicação exclusiva. A sorte grande estava logo adiante – John tinha certeza disso. Não havia espaço para mulher e filho.

Manter Cynthia nas sombras já era difícil. Brian havia insistido com John para que mantivesse o casamento em segredo, de modo a não prejudicar sua popularidade com as fãs. "Brian tinha uma opinião calculada: *pop stars* não deviam ter companheiras", recorda Tony Barrow.* Essa era a lógica do negócio e John, aparentemente, a acatava de boa vontade. Seu sucesso exuberante tinha tudo a ver com liberdade – liberdade para escolher garotas e fazer loucuras, liberdade para experimentar, para aproveitar a vida. Sem estar atrelado a uma esposa – pelo menos não publicamente –, John poderia se comportar, nas turnês, como a maioria dos astros do rock'n'roll.

Cynthia deve ter engolido a humilhação porque alimentava ainda alguma esperança. Mas ela já fingira não perceber os deslizes de John tantas vezes que era impossível não saber o que se passava. As histórias de Hamburgo a tinham afligido, mas ela aprendera a bloquear sua lembrança. Assim como nas vezes em que, no Cavern, John desaparecia por algumas horas. Ela percebia o modo como as garotas o olhavam quando ele estava no palco. Já conhecia a história. Mesmo no hospital ela identificou os sinais já conhecidos: John "estava começando a se sentir preso".

Bill Harry, tal como Cynthia, já havia notado o comportamento irresponsável de John, que passava noites no Blue Angel bebendo com os Beatles, quando estavam em Liverpool. Era muito agradável para Harry rever seu velho amigo da escola de artes e ouvir as últimas aventuras dos Beatles e de John. "Mas ele nunca falava sobre Julian ou sobre o orgulho de ser pai", diz Harry. "Julian nunca era mencionado. No que dizia respeito a John, era como se Cynthia e Julian não existissem."

[III]

O que realmente existia para John era o novo mundo que estava se formando ao seu redor – um mundo que envolvia sucesso crescente. "Quando os Beatles estouraram

---

* O nome de Cynthia não aparece na autobiografia de Brian, *A Cellarful of Noise.*

nas paradas, todos nós ficamos com inveja – gostaríamos nós de ter aquele sucesso", diz Johnny Byrne. "Caras como Gerry [Marsden] e Billy J. [Kramer] conseguiram pegar carona na esteira do sucesso deles por algum tempo. Mas uma espécie de ressentimento tomou conta do resto de nós, que nunca ficamos conhecidos fora da cena local." Os membros do Big Three, que causavam algum frenesi, não compunham as próprias músicas; Kingsize Taylor and The Dominoes ficaram tempo demais em Hamburgo, tocando em bares e enchendo a cara; Rory Storm and The Hurricanes não tinham ambição – nem talento. Quando os Beatles retornaram da turnê Tommy Roe-Chris Montez, entretanto, o ressentimento contra eles em casa já havia diminuído bastante, como resultado do grande impacto que vinham provocando em todo o país.

◆◆◆

Se uma faísca puder ser responsabilizada por ter acendido a fogueira, essa foi o lançamento de "From Me to You", no dia 11 de abril. A princípio, a música não foi muito bem recebida pela imprensa especializada. O crítico da *NME* observou que a melodia era "marcante", mas fez algumas restrições, concluindo: "Eu não classificaria essa canção como tão boa quanto as anteriores do conjunto". Ray Coleman expressou, na *Melody Maker*, seu desapontamento com a "melodia mediana" e questionou se teria exercido o mesmo impacto "se fosse gravada por um grupo menos conhecido".

O impacto, mesmo assim, foi fulminante. Em vez de ganhar impulso aos poucos, como normalmente acontecia com sucessos em potencial, "From Me to You" já começou "arrebentando", no sexto lugar nas paradas – o que equivalia ao primeiro, para um conjunto britânico de rock. O disco simplesmente desaparecia das prateleiras: as vendas totalizaram 200 mil cópias apenas na primeira semana, esgotando os estoques das lojas. Um observador atento destacou: "Naquele momento, a lenda dos Beatles começava a crescer [...] Estava claro que eles eram algo realmente especial". Na verdade, eram muito mais do que isso. Toda Londres, ao que parecia, trazia nos lábios aquele nome: *The Beatles*! O que haveria naquele grupo de nome engraçado e aparência estranha? E de onde viria aquela música incrível?

Com poucas exceções, os críticos entraram na onda. "Os Beatles podiam conquistar os americanos", afirmou um colaborador da *Melody Maker*, depois de vê-los, no East Ham, roubar a cena de Chris Montez e Tommy Roe. Foi uma observação notável – embora nada britânica –, logo corroborada pela *NME*, que captou a tendência. "Os visitantes americanos receberam uma recepção ruidosa", escreveu o colunista Andy Gray. "Mas os Beatles tiraram o primeiro lugar no interesse despertado e na receptividade da platéia."

Os Beatles podiam conquistar os americanos.

Incrível! Embora a beatlemania só fosse ter início um ano mais tarde, seus primeiros tremores já podiam ser sentidos. Havia algo essencialmente britânico naqueles músicos descompromissados, naqueles carismáticos, insolentes e cabeludos *scousers* do Norte inculto, que tomavam de assalto as cidades grandes, mas que ainda viviam com os pais em Liverpool, onde trabalhavam dia e noite, lapidando o emergente "som de Liverpool". Subitamente, a maltratada cidade tornou-se exótica, chique. Subitamente, os verdadeiros britânicos já não eram os sofisticados londrinos, mas aqueles reles operários. Subitamente, os adolescentes do reino começaram a fazer peregrinações até o Cavern Club. Subitamente, a parte setentrional do país ficou conhecida como "a terra dos Beatles". Subitamente, Liverpool entrou no mapa. Era a "Cidade da Música", a "Nashville do Norte", ou mesmo "*Nashpool*". E, se alguém precisasse de prova maior, era só conferir as paradas de sucesso, onde, subitamente, Gerry and The Pacemakers tinham ocupado o primeiro lugar com "How Do You Do It". Um grupo de Liverpool nas paradas já era incomum, mas dois! Aquilo era revolucionário. E, para entender isso, bastava desviar a atenção para os Beatles.

Alheios ao surto de atenção que tinham despertado, os Beatles se apresentavam na televisão e promoviam "From Me To You" sem cessar. Inclusive, por incrível que pareça, no Jazz'n'Pop Festival da BBC, realizado no venerável Royal Albert Hall. (O espetáculo foi transmitido como parte de um programa chamado *Light Programme*.) Durante os ensaios, eles se comportaram de forma tão descontraída e brincalhona – e se mostraram tão indiferentes às tradições e às outras estrelas do programa – que deixaram indignado Terry Henebery, produtor do evento. "Dois discos nas paradas", ele disse com irritação, "e eles já acham que podem fazer o que quiserem."

Henebery não foi a única pessoa a se sentir incomodada com os rapazes. Os promotores do programa logo tiveram de lidar com a expectativa febril que cercava os Beatles, quando uma multidão compacta e ansiosa superlotou o teatro. Um murmúrio difuso, pontuado por assovios, tomou conta do ambiente. Aqueles não eram os freqüentadores habituais dos espetáculos, que se mantinham polidamente sentados ao longo de cada apresentação. Eram adolescentes em diversos graus de excitação – na maioria garotas – que se comportavam de maneira estranha, como se já se conhecessem. "Agiam assim porque tinham uma coisa em comum", diz Tony Barrow, que não estava no teatro naquela noite. "Eram fãs dos Beatles."

O redator e apresentador George Melly reconheceu, mais tarde, que não estava preparado para a receptividade que os Beatles tiveram. "Era minha função anunciá-los", lembra ele, "e, no momento em que o fiz, esbarrei numa sólida parede de gritos. Por fim, acabei

fazendo um gesto para a escadaria, disse 'The Beatles' e saí. A gritaria continuou durante a apresentação deles." E também durante a de Del Shannon. Gritos de "*Queremos os Beatles! Queremos os Beatles!*" interrompiam o cantor a todo momento e ele se viu forçado a encerrar a apresentação de forma abrupta e desajeitada.*

Fazer sucesso no Albert Hall não era façanha desprezível para um conjunto que havia surgido havia tão pouco tempo. A sensação provocada pelos Beatles, marcada por gritos e histeria desenfreada, reforçou o impacto que teriam mais tarde. Sua nova gravação desalojou Gerry Marsden do topo das paradas de modo categórico. E seu LP recém-lançado, *Please Please Me*, saltou para o segundo lugar, pouco atrás do então primeiro colocado, Cliff Richard. Após anos de trabalho à margem da indústria do entretenimento, e apenas alguns meses depois de ter sido rejeitado por todas as gravadoras mais importantes, o grupo se viu cercado de ofertas, que choviam de todos os lados sobre o escritório da NEMS. A *NME* queria os Beatles em seu espetáculo dos "melhores do ano da música pop", a ser realizado no ginásio Empire Pool, anexo ao estádio de Wembley. Eles também receberam o convite para participar de uma versão do programa *Thank Your Lucky Stars*, inteiramente rodada com artistas de Liverpool – que aceitaram. E a proposta de uma apresentação exclusiva no programa de rádio *Saturday Club* os deixou bastante interessados. De Paris, chegou uma oferta para que fossem a atração principal de uma programação de onze dias no teatro Olympia. Em curto espaço de tempo, os Beatles tinham passado da periferia para o epicentro da cada vez mais fértil comunidade do rock'n'roll britânico.

O interesse que despertavam deixou-os tão eufóricos, que eles recusaram uma oferta para participar de uma quarta turnê, que partiria de Londres no final de abril. Estavam exaustos dos meses de viagens e do excesso de assuntos que lhes ocupavam a cabeça. Gravações... turnês... entrevistas na televisão... gritos... dinheiro... fama.... Era muita coisa para ser absorvida ao mesmo tempo. Haviam trabalhado duro por aquilo – e por muito tempo. Mas a trajetória fora rápida demais, e eles estavam cansados. Precisavam de espaço para respirar. E rápido.

No início do ano, Brian havia reservado um período no fim de abril para tirar férias. E recomendou aos Beatles que fizessem o mesmo. Que visitassem algum lugar onde pudessem descarregar a tensão que se acumulara durante o ano anterior – um lugar onde ninguém soubesse quem eles eram. Ele disse a John que iria para a Espanha; e o convidou para ir junto.

---

* Del Shannon foi o primeiro artista americano a gravar uma música dos Beatles. Ele gravou "From Me To You" assim que pôs os pés nos Estados Unidos.

Não se sabe o que levou Brian a fazer uma oferta tão generosa – e tão potencialmente perigosa. Até então, todos os seus contatos com os Beatles tinham sido de caráter estritamente profissional, e de certo modo protetor, levando alguns observadores a considerar o relacionamento entre eles "mais como o de pai e filhos" que como o de um agente com seus artistas. Apenas uma vez Brian cruzara os limites, e mesmo assim fora mais uma questão de aparência do que de intenção.

Acontecera em uma tarde em Liverpool, quase um ano antes, depois de um almoço no Cavern. Indo para o carro, Brian ofereceu a George Harrison uma carona para casa e, de algum modo, acabaram rodando pelas ruas arborizadas de Childwall. Isso, por si só, não queria dizer nada. Childwall, onde Brian crescera, ficava no caminho de Speke, onde George morava. George não achou nada de mais quando o empresário parou o carro para lhe mostrar a bela casa onde morava, na Queen's Drive. Segundo um depoimento prestado por George a Bob Wooler, foi uma atitude totalmente inocente. Orgulhoso da casa e da impressão que ela causava naquele morador de conjunto habitacional, Brian deslizava majestoso pelos cômodos luxuosamente decorados, tecendo comentários como se fosse o próprio curador do Palácio de Versalhes. Apenas quando seu irmão, Clive, apareceu inesperadamente, foi que surgiu a insinuação de que alguma coisa imprópria estivesse ocorrendo. "Clive olhou a cena e explodiu", diz Wooler. "A família vivia angustiada com a fraqueza de Brian, e lá estava ele, a sós com um rapaz bonito numa casa vazia." Enquanto George fumava um cigarro, atarantado com o tumulto, os dois irmãos começaram a gritar furiosamente um com o outro e desapareceram em um quarto, para lançar e negar acusações.

Mais tarde, já no carro, Brian mostrou-se visivelmente "perturbado", e o restante do trajeto até Speke foi percorrido em clima de pesado silêncio. George ainda não entendera bem o que tinha acontecido. O desconcertante incidente parecia ter surgido do nada, e ele, que nunca tinha visto Brian tão humilhado, não conseguia pensar em nada para dizer. Finalmente, para quebrar o silêncio constrangedor, perguntou: "Clive é mais novo do que você, não é?" Brian, com a auto-estima em baixa, só meneou a cabeça. "Bem, ele não deveria falar com você desse jeito."

A ingenuidade de George serviu para amenizar as insinuações e poupar Brian da humilhação completa. Mas com John a coisa era diferente. Lennon era muito atraente; ninguém poderia personificar tão perfeitamente as fantasias sexuais de Brian. Assim como outros parceiros que Epstein tivera, John era jovem, forte, despudorado e perigoso. Às vezes atencioso, às vezes cruel – e inacessível. Durante dois anos, Brian tinha afastado de sua mente todos os pensamentos lascivos a respeito de John – tanto quanto era humanamente possível. Mas era difícil. Ele estava sempre por perto, sob a

luz do palco, segurando a guitarra, ou descansando nos camarins. (Ou de mau humor, o que era mais um atrativo.) Era inegável que John captava o interesse de Brian e o provocava; talvez até o fizesse se sentir atormentado. Suas atenções, segundo Paul, podiam ter a finalidade de adular Brian, mas produziam um efeito lamentável. Eram uma tentação constante – aqueles olhares ardentes, o flerte constante –, mas Brian, comprovadamente, resistia a tudo.

Era apenas questão de tempo, entretanto, para que a fantasia desesperada que o tinha conduzido até os Beatles se mostrasse avassaladora. Não se sabe o que o encorajou a ceder a ela – se foi seu próprio sucesso, se estava se sentindo mais confiante ou se, apenas, tornou-se descuidado. Seu relacionamento com John, com certeza, tinha mudado. Desde o início do ano, ele começara a formular os planos para uma ligação – inevitável, em sua imaginação. Teria apenas de aguardar a hora certa.

Finalmente, depois que os Beatles anunciaram que iriam passar as férias na casa de praia dos pais de Klaus Voormann, nas ilhas Canárias, Brian entrou em ação. Ele deve ter precisado reunir toda a sua coragem para fazer a pergunta. A fase de recrutamento, na verdade, tinha durado várias semanas. Nos intervalos entre os espetáculos, ele distraía John com histórias agradáveis sobre as viagens encantadoras que fizera à Espanha: como assistira à sua primeira tourada, numa época em que poucos gringos se aventuravam nas arenas; como jantava *paella* à meia-noite, em uma gigantesca *paellera*; como pulava de café em café e de boate em boate, com uma energia que parecia fluir de forma diferente – e quase furiosa. Do modo mais circunspecto possível, ele descrevia seu romance com aquele misterioso país e se perguntava se John não gostaria de visitá-lo junto com ele. Não se sabe se chegaram a discutir como dividiriam a hospedagem. Não há dúvida de que John percebia a atração que Brian sentia por ele. "Ele estava apaixonado por mim", Lennon reconheceu mais tarde, com sua característica objetividade.

Não há registro de como John respondeu ao convite, a não ser que concordou com ele. Mais surpreendente talvez seja o fato de que ele não deixou de fazer a viagem, que ocorreu quase em seguida ao nascimento de Julian. Cynthia declarou mais tarde que, enquanto ela ainda estava se recuperando no hospital, John lhe falou sobre seus planos e quis saber se ela "fazia alguma objeção" ao projeto. A novidade, recorda ela, atingiu-a "como um raio", o que parece ser uma descrição amenizada do que sentiu, consideradas as circunstâncias. John, afinal de contas, tinha estado ausente durante toda a gravidez dela e o nascimento de Julian. Ela tinha esperanças de que se juntasse a ela e a ajudasse, agora que estava de volta. Que os Beatles tivessem obrigações era uma coisa. Mas que ele se ausentasse durante as férias era coisa que ela jamais poderia imaginar ou entender. Cynthia tentou manter a compostura diante de tamanho desplante. E até

John reconheceu "o canalha que era", embora admitisse que não iria "estragar as férias por causa de um bebê".

◆◆◆

No dia 28 de abril, George, Paul e Ringo voaram para as deslumbrantes praias de areias negras de Tenerife, que lhes proporcionaram algum relaxamento, embora pouco conforto. O pequeno chalé dos Voormanns, como a maioria dos que pontilhavam as encostas da colina, era uma construção bela e rústica, com vista para o radiante litoral, onde as areias se encontravam com o oceano Atlântico. A paisagem que se descortinava de cada janela era como uma visão do paraíso pintada por Matisse. O terreno que descia para o mar exibia uma estonteante gama de cores: dedaleiras azuis e amarelas floresciam em meio à relva prateada, tentilhões rosa-pálido e borboletas vermelhas farfalhavam por entre campos de açafrão e linho, frutas silvestres e oliveiras. Laranjais cobriam as elevações acima da cidade. A luz era tão forte e as cores tão intensas, que o cenário fazia lembrar uma montagem de fotos superexpostas.

Aproveitando a tranqüilidade da ilha, os três beatles "permaneceram ao sol tempo demais e acabaram incrivelmente queimados". No carro de Klaus, um Austin Healy Sprite, passeavam pelo porto e iam até as encostas recortadas do Teide, um vulcão adormecido, onde exploravam a beira da cratera, que George comparou com "a superfície da Lua". Os adolescentes locais não faziam idéia de quem eles eram – nem conheciam seus discos. Era um alívio poder se misturar com outros turistas. Todos os dias, depois do almoço, quando o sol estava mais alto, eles colocavam trajes de banho e iam para a praia. Às vezes, Paul se desgarrava, de caderno nas mãos, e se refugiava em algum lugar sossegado para trabalhar em alguma letra inacabada. Passava horas sentado na areia, olhando atentamente para uma página meio amassada, enquanto, em redor, banhistas gritavam e mergulhavam nas ondas encapeladas. Apesar da insolação e de um incidente em que Paul quase se afogou na forte correnteza, os rapazes consideraram a viagem "umas férias realmente boas"; entretanto, estavam ansiosos para voltar para a música – e para John.

Nem suspeitavam do que estava acontecendo com ele.

◆◆◆

Ao saber da viagem com Brian, os amigos que melhor conheciam John – que sabiam como ele era determinado, como "nada poderia se interpor em seu caminho para

o estrelato, nem a amizade, nem o amor, nem absolutamente nada" –, assim como Paul, entenderam aquilo como uma esperteza de John, "que tinha vislumbrado a oportunidade de impressionar o senhor Epstein, o chefe da banda". Em 1963, poucos heterossexuais na casa dos vinte anos ousariam viajar com um homossexual, por mais importante que ele fosse na sociedade. Isso não intimidou John. Uma hora após os outros beatles terem partido para Tenerife, ele e Brian embarcaram em um avião para Barcelona, "a Paris da Espanha", onde se hospedaram em uma suíte no Manila Hotel. Brian já tinha estado lá. Ele havia iniciado seu longo caso de amor com a Espanha, em novembro de 1960, naquele "esplêndido" hotel com vista para as colinas que se erguiam a leste. "Onde mais eu poderia tomar um gim na companhia de amigos às 4 da manhã?", escreveu ele em seu diário no dia seguinte. Há indícios de que Brian se encontrara com diversos homens em seu quarto, e que "se comportava de maneira tola e irresponsável", até que as coisas acabaram se complicando. "Eu sofri na noite passada, porque fui roubado, e isso não foi agradável. Na Inglaterra eu não teria sido tratado com tanta indiferença."

John era mais sincero e direto. Os dois passaram dias fazendo compras e turismo pelas ruas de pedra que cortavam o centro da cidade. John ficou particularmente deslumbrado com a arquitetura trabalhada de Gaudí, cujas distorções criativas, incorporadas à paisagem medieval, certamente combinaram com seu gosto excêntrico. Nos fins de tarde, eles se aboletavam em algum café nas Ramblas, o passeio mais famoso de Barcelona, onde contemplavam os bem-vestidos catalães vasculhando os quiosques e bancas repletos de livros, flores e até animais de estimação. Então, após alguns drinques, jantavam em um dos restaurantes chiques locais ou percorriam as casas noturnas em busca de diversão.

Depois de alguns dias, por recomendação de um amigo, Brian alugou um carro e se dirigiu para o sul, ao longo das estradas costeiras que levam a Torremolinos e Sitges, na Costa Brava. Em meio ao calor, às praias e à familiaridade que estava se desenvolvendo entre ambos desde que tinham deixado Liverpool, as almas se puseram a nu. Sentados nos cafés ao ar livre, perambulando pela costa arenosa – caminhando e conversando sem inibições –, Brian e John trocaram informações íntimas, memórias traumáticas do passado havia muito reprimidas, medos, frustrações. Pode-se conjeturar sobre a vasta gama de assuntos que discutiram: a infância infeliz de John, o pai ausente, a trágica morte de Julia, o casamento repentino e a paternidade, talvez a rivalidade com Paul, o dinheiro, a fascinação – e as armadilhas – da fama.

Sexualidade. John era quase tão impiedoso com os homossexuais quanto com os deficientes físicos e mentais. "Meu Deus, como ele xingava as 'porras das bichas' e as 'porras dos veados!'", diz Bob Wooler, que testemunhou, nos bastidores, várias dessas explosões. "Ele era muito direto, não se importava com os sentimentos de ninguém.

Na verdade, não dava a mínima para ninguém – mas era especialmente intolerante com *gays*." No entanto, há razões para acreditar que, à medida que ficavam mais à vontade, Brian se abria cada vez mais. Gradualmente, ia aludindo ao estigma e aos grilhões trazidos pela homossexualidade, bem como ao papel decisivo que esta representava em sua vida. Com certeza falou também sobre o chamamento à permissividade produzido por ela. A facilidade com que discutiam abertamente assunto tão espinhoso e os efeitos terapêuticos da conversa devem tê-los surpreendido, em vista do relacionamento anterior de ambos, sempre complicado. Não há dúvida de que John alimentou essa conversa, mas foi Brian quem falou mais, brindando John com detalhes sobre sua vida, muitas vezes com pormenores assombrosos de encontros proibidos. Sob o provocativo sol da Espanha, Brian encontrou coragem suficiente para se comportar com John como o faria na companhia de outros *gays*, apontando-lhe os rapazes que achava atraentes, e até ousando ceder aos seus desejos. "Eu olhava Brian caçando rapazes", recordou John, "e também brincava de fingir ser meio efeminado – era divertido."

Durante todos os meses em que vinham trabalhando juntos, John nunca se sentira incomodado, ou ameaçado, pelas atenções de Brian. Havia muito falatório sobre aquilo; os amigos viviam fazendo brincadeiras. Apesar disso, os limites sempre tinham sido respeitados.

Até a Espanha. Alguma coisa aconteceu quando Brian e John estavam em Sitges. Na privacidade do quarto, após uma noite de bebida e diversão, Brian iniciou alguma coisa que levou ao contato físico. A extensão dessa intimidade nunca foi revelada. Os detalhes secretos morreram com os dois. Somente John falou sobre o assunto, mesmo assim de forma cifrada, em uma tentativa de explicar o incidente. "Foi quase um caso de amor", reconheceu ele, "mas não inteiramente. Não foi consumado. Mas foi um relacionamento muito intenso."

Caso de amor... relacionamento... muito intenso... Essas frases fornecem pistas suficientes para pintar um retrato realista. Entretanto, se John participou de algum tipo de ato homossexual, deve ter sido num papel receptivo, permitindo a Brian explorar suas fantasias. Muito se tem escrito sobre aquela fuga improvisada para o litoral. Na maioria, coisas inventadas por um grupo de memorialistas com imaginação fértil. Vários deles insistem em dizer que Brian e John percorriam os bares em busca de homens sozinhos, e até que tiveram experiências sexuais. Albert Goldman é o mais enfático: "John e Brian fizeram sexo", declara ele em *The Lives of John Lennon*. Pete Shotton, em suas francas memórias, alega que John lhe disse: "Eu deixei [Brian] me masturbar". E em *The Love You Make*, Peter Brown e o co-autor, Steven Gaines, até criaram uma cena, com diálogos apimentados e engraçados,

na qual "John se deitou, imóvel e hesitante, enquanto Brian realizava as fantasias que – tinha certeza – iriam satisfazê-lo". Até onde se sabe, a questão do homossexualismo nunca mais surgiu na vida de John. A curiosidade pode ter sido a grande responsável pelo que aconteceu na Espanha. Uma experiência, nada mais – ou um estado de extrema vulnerabilidade. Julian nascera havia menos de um mês. Além de se sentir aprisionado pelo casamento, John não queria assumir o papel de pai. É razoável pensar que seu jogo amoroso com Brian foi uma coisa impulsiva, mais uma reação à situação em que se encontrava do que uma atração emocional. Fora de casa, num belo hotel com outro homem – certamente uma figura paterna – que se dedicava a tomar conta dele, John se sentiu relaxado o bastante para deixar que aquilo acontecesse.

Mas o fato estabeleceu um precedente perigoso. Brian chegou das férias cheio de disposição, excitado por John ter cedido e querendo mais. Disse a amigos que o que ambos tinham vivido juntos naquele período era "uma coisa a ser desenvolvida" nos meses seguintes. Os outros beatles sabiam que alguma coisa consensual tinha ocorrido entre John e Brian. Falando retrospectivamente, Paul se referiu a isso como "aquela coisa homossexual" e deu a entender que fora o meio encontrado por John para exercer poder sobre Brian. No entanto, se o poder fazia parte da estratégia de John, ele também o estava exercendo sobre Paul. Mais influência sobre Brian significava mais controle sobre Paul – e, em última instância, sobre os Beatles. Essa foi uma estratégia que ele usou pelo resto da vida.

Capítulo 22 | Os reis da selva

[I]

Foi nesse período crucial que a influência dos Beatles se exerceu sobre um acontecimento que moldaria por décadas a música pop.

No dia seguinte ao da volta das férias – e antes de cair na estrada de novo, desta vez junto com Roy Orbison –, um produtor convidou George Harrison a ser jurado de um concurso musical, o Lancashire and Cheshire Beat Group Contest, que seria realizado no Liverpool's Philharmonic Hall. Era um desses eventos destinados a revelar jovens talentos. Graças ao enorme sucesso dos Beatles, as gravadoras andavam de olho nos conjuntos amadores. Concursos locais como aquele ofereciam boas oportunidades para que novatos mostrassem seu trabalho. Liverpool era um campo especialmente promissor para os caçadores de talentos, convencidos que estavam de que a água da cidade fora batizada com alguma substância misteriosa capaz de produzir um tipo híbrido de rock, cujo efeito era fazer as adolescentes desmaiar.

Qualquer um que conseguisse cantar se inscrevera no concurso. O prêmio era uma oportunidade de ouro: um contrato com a Decca Records. E, para firmá-lo com o vencedor, ninguém menos que "o homem que rejeitara os Beatles", o presidente da Decca, Dick Rowe.

Rowe e seus assistentes chegaram à estação Lime Street ao cair da noite de 10 de maio, e foram recebidos pelo sempre cortês Brian Epstein, que os conduziu colina acima, passando pelo Adelphi Hotel, até a Hope Street, onde a multidão se acotovelava nos degraus do Philharmonic Hall. Lá dentro, por coincidência, Rowe acabou sentando-se ao lado de George. Enquanto o espetáculo prosseguia, os dois conversaram amistosamente sobre o mercado fonográfico. "Eu [...] contei como chutaram meu traseiro por ter reprovado os Beatles", rememorou Rowe anos mais tarde. Como eram águas passadas, George riu daquilo sem rancor.

Com um sorriso cativante, Rowe pediu a George que apontasse os conjuntos que considerava mais talentosos. George não respondeu de imediato. Aguardou que uma onda de aplausos se desvanecesse e disse: "Para falar a verdade, ouvimos em Londres um grupo

excelente chamado The Rolling Stones. Eles são quase tão bons quanto os Roadrunners, aqui de Liverpool". Rowe perdeu interesse pelo que estava acontecendo no palco e, antes da metade do concurso, levantou-se e foi embora sem dizer adeus. Embarcou no primeiro trem de volta a Londres e, juntamente com a esposa, foi procurar o conjunto que tinha despertado a atenção de George.

◆◆◆

The Rolling Stones. Os Beatles os tinham conhecido havia apenas um mês. Pouco depois da gravação de *Thank Your Lucky Stars*, um cineasta experimental e empresário do meio jazzístico, Giorgio Gomelsky, sondou os Beatles, em Twickenham, com a intenção de fazer um documentário sobre eles. Brian, que já sonhava com Hollywood, descartou-o polidamente. Não obstante, Gomelsky convidou os rapazes para ouvir uma "autêntica banda de rhythm and blues" que tocaria naquela mesma noite no Crawdaddy Club, administrado por ele e que funcionava em um salão nos fundos do Station Hotel, em Richmond.

Embora amplamente ignorado pelos fãs do jazz tradicional, que lotavam o Flamingo, o Crawdaddy Club era um baluarte das mudanças no cenário musical. Ainda agradava aos tradicionalistas, nas segundas-feiras, com o bom quinteto de Johnny Dankworth. Mas aos domingos apresentava a Dave Hunt Band, liderada pelo barulhento cantor Ray Davies. Gradualmente, o rhythm and blues foi se impondo, graças a uma turma de jovens britânicos brancos cuja única ambição era imitar seus heróis negros do blues americano. Georgie Fame, John Mayall, Herbie Goins e Chris Farlowe estavam nesse grupo de missionários que levara o novo evangelho às casas noturnas de Londres. Sensível a mudanças, Gomelsky programou os malvestidos Stones para fevereiro, pelo cachê relativamente generoso de 1 libra. E foi com enorme alegria que os viu incendiar o Crawdaddy.

Os Beatles já tinham ouvido falar neles. Depois do jantar, Neil Aspinall os levou ao clube, distante 5 quilômetros do estúdio de tevê. Lá chegando, depararam com uma cena inesperada. O lugar estava tomado por uma turba enlouquecida, na maioria estudantes de artes do Kingston College of Technology. "Foi uma coisa maluca", lembrou George. A plateia gritava e dançava em cima das mesas. Num canto do recinto, um punhado de casais dava uma demonstração de *shake*, dança que estava virando moda no país. Muitos dos garotos tinham tirado a camisa por causa do calor, que quase se podia apalpar. Os Beatles logo se deram conta do "som incrível" da banda. "A batida dos Stones era tão sólida que sacudia as paredes e parecia entrar na cabeça."

Liderados pelo talentoso mas instável Brian Jones, cuja intensidade gerava um poderoso carisma, os Rolling Stones interpretavam versões ambiciosas do rhythm and blues

tradicional. Sem esforço aparente, alternavam clássicos de Bo Diddley, Billy Boy Arnold, Muddy Waters e Jimmy Reed, iluminados por luzes vermelhas e azuis, que produziam o clima adequado. Os Beatles, vestidos em casacos idênticos de camurça que iam até os joelhos, permaneceram de pé nos fundos do salão, curtindo o som. Segundo Ringo, a atração foi imediata. "Keith e Brian – uau!", relembrava ele anos depois. "Eles tinham *presença*." E "atitude". Não faziam outra coisa o dia inteiro, enfiados num apartamento imundo: refinavam *riffs*, alternavam as vozes, até que um conseguisse intuir o que o outro iria fazer. John, Paul e George se identificaram com aquilo. Mick Jagger, o vocalista, mostrava estilo nas maracas. Tudo soava bem e John não conseguiu deixar de pensar que eles "estavam fazendo as coisas de forma um pouco mais radical" que os Beatles.

Mais tarde, naquela noite, beatles e rolling stones ficaram conversando até de madrugada. Nenhum deles seria capaz de imaginar a fama inacreditável que os aguardava, ou a revolução cultural que fermentava na Grã-Bretanha. Mas já havia sinais da contracorrente musical, que atraía jovens talentosos para a avassaladora maré de mudanças.

Até mesmo os *mods** mais radicais de Londres – que compunham uma segunda geração de *beatniks*, devotada ao jazz moderno e ao existencialismo – começaram a sair dos porões encardidos em que se abrigava o rhythm and blues para lotar os vagões do rock'n'roll. Durante o dia, deleitavam-se com Sartre, Magritte, Buñuel e Man Ray. À noite, em clubes suarentos como o Flamingo e o Scene, o intelectualismo dava lugar a John Lee Hooker, Johnny "Guitar" Watson e Solomon Burke. Além dos Beatles e, mais tarde, dos Stones, novos caminhos estavam sendo desbravados pelos Yardbirds (com Eric Clapton), Pretty Things, Long John Baldry e Zoot Money, entre outros. O movimento ganhava impulso em toda parte. Em meados de 1963, impelidos pelo crescente vigor do *underground* musical, esses e outros artistas começaram a reverter com sua força, na Grã-Bretanha, o sentido do rock'n'roll que vinha da ex-colônia.

Apesar do impacto dos conjuntos do Merseyside, que tinham raízes na sensibilidade proletária, Londres continuava a ser o centro criativo. Todos os grupos dependiam das gravadoras da capital, cuja força magnética os atraía – não apenas de Liverpool, Manchester e Leeds, mas de todo o país. Se alguém quisesse ser roqueiro, só havia um lugar para estar, o lugar onde tudo estava acontecendo: Londres.

Brian já havia construído uma base sólida na capital. A combinação de contatos profissionais, cultura imensa, restaurantes maravilhosos e, principalmente, anonimato – a possibilidade de viver como quisesse – era um incentivo poderoso para o deslocamento. Em um ambiente tão desregrado, Brian podia desabrochar. No entanto, ele temia mudar-

---

* *Jovens rebeldes da década de 1960, no Reino Unido. O nome deriva do termo "modernista". (N. do T.)*

se para lá. Isso poderia afastá-lo do pote de ouro – Liverpool –, que, até o momento, era seu manancial de artistas. Ainda havia muitos jovens músicos no Merseyside, prontos para serem aproveitados. Além disso, sabendo como os *scousers* detestavam a presunção, ele achava que um endereço londrino poderia afastá-los. E sua ausência poderia permitir que outros – intrusos – se intrometessem no negócio, o que seria um grande erro tático. Assim, ele decidiu começar a lançar as fundações de uma firma baseada em Londres, uma empresa que faria de tudo – agenciamento, programação, relações públicas, produção – e cujas operações ele pudesse controlar a distância.

Em 1º de maio de 1963, Tony Barrow abriu o primeiro escritório londrino de Brian Epstein, em um apartamento decrépito e minúsculo na Monmouth Street, sobre uma loja de livros pornôs. Seu ocupante anterior, Joe "Mr. Piano" Henderson, tinha sido colega de Dick James. O espaço agradou a Barrow, que o considerou um local "aconchegante, com uma luz suave e um sofá que poderia ser usado para finalidades amorosas". No cômodo maior, sobressaía uma esplêndida escrivaninha feita sob medida, com um bar embutido – equipado com copos de cristal e um sifão de soda. Segundo instruções de Brian, Barrow instalou persianas baratas e distribuiu alguns vasos com plantas artificiais nos parapeitos das janelas. Na entrada do prédio, afixou uma placa com os dizeres: "NEMS ENTERPRISES – ASSESSORIA DE IMPRENSA – SOBRELOJA".

O lugar funcionava a pleno vapor quando Brian voltou das férias, em 10 de maio. "From Me to You" estava firme em primeiro lugar; a versão de Billy J. para "Do You Want to Know a Secret" vinha logo atrás, em segundo; "How Do You Do It" estava caindo, mas Gerry and The Pacemakers já tinham uma ótima sucessora, "I Like It", pronta para decolar. Barrow jamais se vira em tamanha maré de sorte. E tudo se devia aos Beatles. A correspondência dos fãs, por si só, já era um testemunho alarmante do que estava por vir. Completos desconhecidos escreviam aos Beatles para lhes agradecer pela música e prometer fidelidade absoluta; milhares de cartas chegavam todas as semanas – embrulhos, cartões, pilhas de tudo, inclusive pedidos de autógrafos, cartas de amor, animais empalhados, retratos e solicitações extremamente íntimas. "Queriam saber tudo nos mínimos detalhes", lembra Frieda Kelly.

Os Beatles também recebiam correspondência em suas casas; encontrar um endereço não era problema para um fã determinado. A maioria dos pais lidava bem com aquilo – e com prazer. "Louise Harrison era *ótima*", lembra Frieda Kelly. "Respondia a todas as cartas – *à mão!* Eu a abastecia com um pacote de quinhentas fotos para autografar, envelopes, cartões de felicitações, selos, e ela me trazia tudo preenchido para eu colocar no correio."

Jim McCartney, por sua vez, enfrentava os sacos de cartas para Paul com a dedicação de um agente publicitário. Ele e Mike examinavam os inúmeros pedidos e faziam

o que podiam para elaborar uma resposta "pessoal". Ocasionalmente, em seu trajeto diário para o Pegasus Pub, Jim deixava com Shelag Johnson, uma garota que se oferecera para ajudá-lo, um pacote com a correspondência que não conseguira responder. Quando o volume era excessivo, recorda Johnson, ela recrutava uma amiga, Pat Riley, para ajudá-la.

Da parte de John, no entanto, raramente havia algum esforço. Cynthia já estava sobrecarregada pelos cuidados com o bebê e Mimi desqualificava o que vinha dos fãs pelo correio como "rematada tolice", jogando quase tudo no lixo. O humilde e despretensioso Ringo tinha outro tipo de problema. No que dizia respeito à correspondência, ele ficava confuso, como era de prever. Frieda Kelly lembra: "Ritchie veio ao escritório certo dia e me perguntou polidamente se eu poderia lidar com as cartas dos fãs. Eu respondi que ele deveria estar brincando. 'Peça ao seu pai e à sua mãe. Os pais dos outros [beatles] fazem isso.' Mas ele ficou ali, pateticamente imóvel, e disse: 'Minha mãe não sabe o que escrever. De qualquer forma, eu não recebo muita coisa'. Eu fiquei com tanta pena dele que disse: 'Está bem, pode trazer, mas só desta vez'. No dia seguinte, ele apareceu com uma sacola bem pequenininha – era toda a correspondência dele. Paul recebia uma pilha de correspondência com mais de meio metro de altura. Mas Ritchie só tinha aquele pacotinho, com dez cartas dentro".

Em caráter emergencial, para estancar o fluxo de correspondência que chegava às mãos de Kelly, Tony Barrow dividiu o fã-clube – que já tinha cerca de 40 mil membros só na Inglaterra – em duas partes: a divisão Norte, administrada por Frieda no escritório da NEMS, em Liverpool; e a divisão Sul, localizada na Monmouth Street. Barrow inventou ainda uma secretária nacional, "Anne Collingham", a quem os fãs também poderiam escrever. "Foi um gesto solidário", recorda ele. "Um grupo de garotas estava assumindo responsabilidades dignas de empresa multinacional. Estávamos agindo de improviso, e aquilo foi tudo o que eu pude fazer para manter as coisas funcionando – até que pudéssemos ter idéia do que iria aparecer em seguida."

Para surpresa de todos, o que apareceu foi a imprensa. A música pop ainda era uma anomalia para a grande imprensa britânica, que evitava cobrir o assunto. Nem os editores da área de artes e espetáculos acreditavam que os astros do pop tivessem algum apelo, ou que os leitores se importassem com aquele gênero insignificante e superficial. Tony Barrow, diga-se em seu favor, não fugiu à responsabilidade. Só que, em vez de dar com a cabeça na parede tentando atrair a atenção dos desinteressados jornais londrinos, ele apostou na força do interior, onde a receptividade ao novo tipo de música era intensa. "Poucas gravadoras haviam lidado com veículos como os jornais *Sheffield*

Star, *Birmigham Post*, *Manchester* [*Evening*] *News* ou *Liverpool Echo*", lembra-se Barrow. "Eu colocava os quatro rapazes – um depois do outro – para falar ao telefone com os editores do interior", diz Barrow, "e os caras eram simplesmente *incríveis*. Eles eram muito espontâneos." Os assuntos com que os editores geralmente lidavam eram secos como uma torrada. Os Beatles eram perfeitos no improviso, faziam comentários espirituosos uns sobre os outros, eram engraçados. Se Tony não os conhecesse, poderia pensar que eles ensaiavam tudo antes.

De imediato, Paul se encarregou de controlar o andamento das entrevistas. Diplomata esperto e habilidoso, ele sabia instintivamente como lidar com cada jornalista, colocando em funcionamento o charme, a humildade, a presença de espírito, a sinceridade, a deferência, o entusiasmo, a lisonja – o que quer que a situação demandasse. Um lembrete ao lado do telefone permitia que Paul se dirigisse aos repórteres pelo nome, como se fossem velhos camaradas. A uma pergunta sobre datas, por exemplo, ele respondia: "Foi bom você ter tocado nesse assunto, Graham", ou "Russell", ou "Dibbs", ou "Monty". Se a entrevista fosse com um jornal, digamos, de Wolverhampton, Paul mencionaria que gostava muito dos jardins da cidade, ou de alguma outra grande atração. Ao ouvi-lo dizer isso, qualquer um poderia jurar que ele estivera lá no dia anterior. Paul era suave como seda. E estava sempre munido de estatísticas. Sem precisar de lembretes, desfiava com precisão infinitesimal a posição do grupo nas paradas e as datas das apresentações.

Quando se convencia de que o repórter estava devidamente amaciado, Paul passava o telefone para os outros beatles, que então faziam sua parte: Ringo falava sobre seus sentimentos a respeito de ter se juntado ao conjunto no meio do caminho; George discorria sobre música; e John dava um colorido especial à entrevista, com recordações espirituosas sobre as turnês.

O papel de queridinhos da mídia era novo para os Beatles. Como a maioria dos conjuntos de jovens, eles tinham passado quase toda a vida profissional nos palcos, tocando rock'n'roll. Eram extrovertidos e confiantes em cena, controlavam as platéias. Ninguém jamais lhes tinha dito que precisavam ser articulados e que suas palavras poderiam ser citadas e usadas mais tarde. Era uma experiência inteiramente nova para quatro jovens *scousers* simplórios, sem nenhuma sofisticação. Mas eles se adaptaram à situação com admirável naturalidade.

Todo esse tato tornou muito mais fácil o trabalho de Barrow. Tudo o que ele tinha a fazer era munir os Beatles de cigarros, "copos de uísque e coca-cola", os quais eles consumiam com apetite quase sobre-humano. "Eu achava que era o fumante mais inveterado do mundo, até que fui trabalhar com aquela turma!", maravilhou-se Tony. Eles fumavam centenas de cigarros todos os dias, acendendo um no outro. Os cinzeiros transbordavam

de guimbas. Uma névoa espessa e pesada como gelatina preenchia o recinto. E ele aprendeu a encher os copos dos rapazes "sem esperar que pedissem".

Naqueles dias, quando os roqueiros ainda não eram considerados – ou ainda não se consideravam – "músicos sérios", as perguntas feitas nas entrevistas eram quase sempre fúteis. Os repórteres perguntavam aos Beatles sobre suas famílias e as comidas favoritas; se preferiam loiras, morenas ou ruivas; o que planejavam fazer depois que se aposentassem. Nenhuma pergunta estava fora de cogitação – exceto se fosse sobre o casamento de John.

Cynthia pagava caro por isso. Forçada a negar o casamento – e até seu nome – a quem quer que lhe perguntasse sobre o assunto, ela se esgueirava por Liverpool como uma "não-pessoa", levando o que chamava de "vida secreta". Por necessidade, e também por obediência, mantinha-se anônima, nunca usava aliança, passeava com o filho em horas pouco usuais e raramente comparecia aos espetáculos. Quando John aparecia em casa, evitavam sair juntos, para não serem vistos em público.

"Até dezoito meses depois do nascimento de Julian Lennon, nós não admitíamos que John fosse casado, muito menos que tivesse um filho", conta Tony Barrow. No princípio, a imprensa demonstrava total indiferença pelo assunto – e cumplicidade surpreendente. Naquela época, quando alguém famoso pedia aos jornais, polidamente, que não revelassem alguma coisa pessoal, *os jornais não revelavam!* A falta de caráter ainda não havia arruinado a imprensa britânica; os jornalistas ainda não eram obcecados pela exposição da vida privada dos ídolos, nem havia um público babando por conhecê-la. Não há melhor demonstração desse relacionamento camarada entre os Beatles e a imprensa do que uma entrevista com os rapazes conduzida por Judith Simons, no final da primavera, para o *Daily Express*. "Nós ainda não podemos mencionar seu casamento, não é, John?", perguntou ela em *off*. O grupo sabia que o pedido de silêncio sobre aquele assunto seria prontamente atendido.

Os jornalistas que nada sabiam a respeito eram facilmente ludibriados. Um deles, visitando a NEMS, "examinou a pilha de discos ao lado da aparelhagem de som e acabou encontrando o LP *Please Please Me*". Na contracapa, ao lado do nome de John e da palavra "guitarra", alguém tinha escrito à caneta a palavra "casado". Barrow logo reconheceu a letra de John. Tinha de pensar rápido. Casado? Deve ter sido alguma das secretárias, disse em voz alta, que sonha em se casar com John e escreveu isso para alimentar a fantasia. Por incrível que pareça, o repórter acreditou na história e continuou a examinar a pilha.

[II]

Em meados de maio e no início de junho, os Beatles se apresentaram no rádio com assombrosa freqüência – a cada cinco dias –, o que os tornou um nome bastante conhecido no país. Nada lhes importava mais que se tornarem astros como Del Shannon e Roy Orbison – com quem se apresentavam. Mas a torrente de aclamação se resumia à costa britânica. O primeiro lançamento dos Beatles nos EUA, "Please Please Me", não chegou a lugar nenhum. Na opinião de Paul, foi mesmo "um fracasso". Os esforços negligentes da Vee-Jay em promovê-lo produziam mais frustração do que tempo no rádio. E naquele momento havia indicações de que "From Me to You" teria a mesma sorte. O compacto fora lançado pela Vee-Jay em 27 de maio de 1963 e recebera críticas entusiasmadas (a *Cash Box* o elegeu como "Escolha da Semana"), mas o desastre provocado por Ewart Abner em Las Vegas dilapidou os fundos da empresa e esgotou os recursos destinados à promoção.

Enquanto isso, os Beatles continuavam a colher os frutos do seu imenso sucesso em casa – embora não tanto quanto sua gravadora.

Quando "Please Please Me" chegou ao primeiro lugar nas paradas, George Martin começou a se sentir culpado por ter se aproveitado dos Beatles. Brian estava tão desesperado quando visitou a Parlophone pela primeira vez que teria aceitado qualquer coisa por um contrato. No fim do primeiro ano do contrato, se a EMI quisesse fazer valer sua opção, os Beatles teriam um aumento de 25 por cento, o que valeria para cada ano do compromisso. Isso poderia parecer generoso no papel. Mas, a 0,25 *penny* por disco, era menos do que esmola, tendo em vista que o conjunto estava abarrotando os cofres da EMI. Martin sabia disso; e considerava a situação "flagrantemente injusta". Então, como a época do vencimento estava se aproximando, ele falou com L. G. Wood a respeito de dobrar imediatamente os direitos dos Beatles. Wood aprovou, contanto que eles concordassem com uma opção de cinco anos – diante do quê Martin protestou. "Não, você não está entendendo", explicou ele, "não estou querendo pedir nada em troca." Ele pretendia dar o aumento aos Beatles incondicionalmente, como recompensa pelo extraordinário sucesso.

Martin não percebeu a tempestade que ajudou a formar. Embora dependesse dos artistas, a EMI operava como a Coroa britânica, olhando os súditos de cima, como um amo benevolente que jamais toleraria alguma impertinência. A empresa funcionava com prerrogativas régias; o que concedia aos artistas não era negociável, muito menos os caprichos de um funcionário. *Aumentar os direitos sem obter nada em troca? Impensável!* Aos olhos da EMI, George Martin cometera uma afronta tão clamorosa que chegava a ser imperdoável.

"A partir daquele momento, fui considerado traidor na EMI", recordou Martin. No dia seguinte ao lançamento de "From Me to You" nos Estados Unidos, a Parlophone exerceu sua opção, estendendo o contrato dos Beatles por mais um ano e aumentando os direitos do grupo de 1 *penny* para 2 *pennies*.

O novo contrato deu aos Beatles uma razão concreta para comemorar. Mas não sobrou tempo para isso: não se passava dia em que não estivesse programado um *show*, uma apresentação na tevê ou algum assunto de relações públicas que não poderia ser adiado. Finalmente, em 18 de junho de 1963, após algumas apresentações no norte da Inglaterra, os Beatles fizeram uma pausa e deram uma festa para celebrar os 21 anos de Paul. O evento deveria ser realizado na Forthlin Road, mas em vista do fantástico sucesso do grupo – e da possibilidade de que fãs histéricos arrebentassem os portões – foi transferido para a casa da tia de Paul, Jin Harris, em Mersey in Huyton, onde um adorável jardim nos fundos garantiria a privacidade.

Era a noite perfeita para uma festa: perfumada e agradável. O verão chegava com força e as árvores que circundavam a propriedade estavam forradas com novas tonalidades de verde. O brilhante céu do Norte tinha tantas estrelas quanto as que compareceram à festa: Gerry Marsden, Billy J. Kramer, The Fourmost, alguns integrantes dos conjuntos The Merseybeats, The Searchers, The Remo Four, The Hurricanes e, talvez as maiores estrelas – The Shadows, vindos de Londres, sem Cliff Richard, que estava fora, fazendo um filme. Brian veio sozinho, assim como Bobby Wooler. Velhos amigos de Liverpool compareceram. Os convidados se acotovelavam sob uma larga tenda listrada, repleta de comida e flores, ou se espalhavam pelo gramado. Copos tilintavam ao som de brindes e do alegre murmúrio das conversas.

À medida que a noite avançava, ficou claro que John estava entrando em um estado de depressão que irradiava hostilidade. Talvez as atenções focadas em Paul fossem mais do que ele podia tolerar. John não se sentia bem quando as luzes não estavam sobre ele. Consumiu então uma quantidade inacreditável de álcool, drinque após drinque, enquanto se movia por entre a multidão, cada vez mais bêbado e desagradável, com o vocabulário descambando para a obscenidade.

Pouco depois das 22 horas, Pete Shotton foi procurar um banheiro. John, que depois se recordou de ter ficado "completamente bêbado", passou por Bob Wooler, que também estava se "afogando na bebida". Apesar de seu bom relacionamento com as bandas, Wooler era às vezes muito falso. Segundo Bill Harry: "Bob tem um tom sarcástico na voz que incomoda as pessoas, e a maneira como ele falou com John fez John explodir".

Há diversos relatos sobre o que foi dito exatamente, mas ninguém discorda de

que Wooler fez uma referência maldosa às férias que John passara com Brian Epstein – alguma coisa como "Ah, John e Brian acabam de voltar da lua-de-mel na Espanha"*. Impulsivamente, sem pré-aviso, John pulou sobre Wooler e começou a bater nele violentamente, "com os punhos fechados". Quando percebeu que não tinha feito estrago suficiente, pegou uma pá de jardim que estava por ali e bateu com o cabo em Bob, uma ou duas vezes. Segundo alguém que presenciou a cena, "Bob cobriu o rosto com as mãos e John chutava os dedos dele". Em um momento de lucidez, John se referiu ao assunto: "Eu estava massacrando o cara, batendo nele com um pedaço de pau, e pensei: 'Posso matar esse sujeito'".

Foram necessários dois grandalhões – o baixista dos Fourmost, Billy Hatton, e Billy J. Kramer, que tinha acabado de chegar de uma apresentação – para tirar John de cima de Wooler e segurá-lo. "Ele estava completamente fora de si", conta Kramer, "como se tivesse enlouquecido." Pete Shotton retornou do banheiro a tempo de levar John para longe, enquanto os outros chamavam uma ambulância para socorrer o ferido e abalado Wooler (que quebrou o nariz, além de ficar com a clavícula e três costelas fraturadas).

Não demorou muito, no entanto, para que John tivesse outro ataque de descontrole alcoólico. Ante o olhar horrorizado de Cynthia, ele agarrou uma garota, segurou-a pelos seios e não queria mais largá-la. Mais uma vez, Billy J. interferiu, afastando John da moça. Segundo ele, "John estava agitando os braços e gritando: 'Você não é *nada*, Kramer – você é *um bostinha!* Nós somos o melhor grupo de todos'. Ele estava ficando agressivo. Então eu lhe mostrei o punho e disse: 'Vou quebrar a sua cara se você não calar a boca'".

Kramer, que era muito maior do que John, arrastou-o até a calçada, onde tentou dominá-lo e acalmar Cynthia, que estava "surtando", até que um táxi aparecesse e levasse ambos para casa.

Antes que a poeira baixasse, Bob Wooler dirigiu-se tropegamente até o escritório de Rex Makin. "Ele chegou com um olho roxo e o nariz inchado", lembra Makin, "e me deu instruções para processar Lennon." Uma situação como essa, normalmente, coloca um advogado em posição difícil. Como advogado de Brian, e portanto de John, havia um claro conflito de interesses. Mas o sempre desembaraçado Makin não se perturbava com problemas desse tipo. "Apenas liguei para Brian e agi no interesse de todos", diz ele com satisfação. "Em virtude do inconveniente", conta Wooler, "eu recebi 200 libras e um pedido de desculpas, bem pouco convincente, de John."

Poucos dias após a festa, Tony Barrow recebeu um telefonema de Don Short, o desagradável editor do caderno de cultura do *Daily Mirror*, que estava investigando

---

* Segundo John, Wooler teria dito: "Qual é, John, fale sobre você e Brian – todo o mundo sabe".

uma briga em que os Beatles estariam envolvidos. Barrow fez o que pôde para minimizar o ocorrido, mas, quando outros jornais ficaram sabendo, foi obrigado a emitir uma declaração. "Primeiro telefonei para John, em Liverpool, para obter a versão dele da história", lembra Barrow, "mas ele estava muito agressivo. Sua resposta foi: 'E daí, porra? Aquele idiota me chamou de veado. Recebeu o que merecia'." Barrow sentiu o desastre profissional que se aproximava e tomou providências para evitá-lo. Assim, instruiu John a se manter afastado do telefone; ele, Barrow, receberia todas as ligações e colocaria panos quentes sobre o incidente. O *Daily Mirror* de 21 de junho trazia uma enorme manchete na última página: "BEATLE ENVOLVIDO EM BRIGA – DESCULPE POR TER DADO UM SOCO EM VOCÊ":

> O guitarrista John Lennon, de 22 anos, líder do conjunto pop The Beatles, declarou na noite passada: "Por que dei um soco no meu melhor amigo? Eu estava tão bêbado que não sabia o que estava fazendo". Ele enviou um telegrama de desculpas para o mestre-de-cerimônias e *disc jockey* de rock Bob Wooler, 29 anos, que disse: "Eu não sei por que ele fez aquilo. Sou amigo dos Beatles há muito tempo. Sempre apresentei os *shows* deles. Fiquei muito machucado com isso, física e mentalmente".
>
> John Lennon declarou: "Bob é a última pessoa do mundo com quem eu desejaria brigar. Só posso esperar que ele se dê conta de que eu tinha bebido demais e não sabia o que estava fazendo".

Na verdade, Wooler e John nunca falaram com a imprensa. As citações publicadas foram obra de Tony Barrow. Bem ou mal, os Beatles tinham finalmente conseguido se tornar manchete nacional.

[III]

Apenas algumas horas depois da festa de aniversário, os Beatles retornaram à estrada para fazer a temporada de verão, "cruzando o país de cima para baixo" e tocando todas as noites. Fãs dos Beatles, em delírio, comportavam-se com uma intensidade nunca vista. Queriam mais do que a música. Queriam ter contato com os membros do grupo, ir até eles, tocá-los. Em frenesi, gritavam descontroladamente, pulavam das galerias para o palco, atiravam-se à frente da perua que transportava o conjunto – ou pior. No Norte, um repórter presenciou, apreensivo, "garotas serem carregadas das

primeiras filas, em colapso". Na semana seguinte, alguns rapazes sofreram desidratação depois de se esconder em um quarto de hotel, por sete horas, apenas para apertar a mão de seus heróis.

Nem mesmo os Beatles estavam a salvo do massacre. Os fãs rasgavam pedaços de suas roupas como lembranças, arrancavam antenas e espelhos de seus carros, arremessavam presentes preciosos na direção deles. Em Blackpool, no dia 21 de julho, antes de uma apresentação dominical no Queen's Theatre, a polícia desistiu de dispersar a multidão de "cerca de 5 mil fãs" aglomerada na porta que levava ao palco, e, inteligentemente, decidiu fazer os Beatles entrar por outro caminho. Eles tiveram de subir por um andaime nas proximidades e andar pelos telhados dos prédios adjacentes, para em seguida serem baixados até a cobertura do palco.

Tornava-se cada vez mais claro, para os observadores mais atentos, que essas demonstrações transcendiam a mera popularidade e o estrelato. Roy Orbison era popular, Cliff Richard um astro consumado, mas nenhum deles provocava as demonstrações emocionais doentias, a paixão violenta que cercava os Beatles. Aquilo era algo maior, difícil de explicar. Era uma histeria primitiva e claramente sexual. Algo semelhante já tinha ocorrido com Elvis e, antes dele, com Johnnie Ray e Frank Sinatra. Mas nada tão agressivo, nada que chegasse a tais extremos. Publicamente os Beatles achavam graça naquilo, mas a coisa não era motivo para risadas. Suas casas eram invadidas, sua privacidade era esfacelada. Aonde quer que fossem, a sós, com a família ou com amigos, os fãs os abordavam "como cupins importunos", pedindo autógrafos e fotos. "Já não havia como os Beatles aparecerem em casas noturnas, ou em qualquer lugar, na verdade, em contato direto com o público", escreveu George Melly em *Revolt Into Style*. "Eles tinham se transformado em um orfeu de quatro cabeças. Poderiam ser feitos em pedaços pelas Fúrias adolescentes."

Quando se discutiam os méritos do fenômeno, um argumento era unânime: os Beatles tinham inflamado o estagnado panorama musical britânico. Adolescentes de todo o país, tomados pela excitação, compravam discos e ingressos a um ritmo sem precedentes. O rock'n'roll – o rock'n'roll britânico – tornara-se o assunto principal das conversas: quem estava lançando um novo disco, como era o som, o que estavam tocando, onde iriam tocar, se eram atraentes. Todos queriam estar em dia, por dentro de tudo. Enquanto isso, os astros americanos, que tinham dominado a cena durante anos, começaram a perder a posição. Del Shannon, Roy Orbison, Buddy Holly e Elvis continuavam a vender, mas não chegavam nem perto dos seus congêneres britânicos. "Agitem a Union Jack!"*, convocou

---

* *A bandeira do Reino Unido. (N. do T.)*

a *New Musical Express* em uma edição publicada em julho, destacando que "nenhum disco americano ocupou as paradas de sucessos este ano – algo que nunca aconteceu desde que elas foram criadas, há onze anos!"

Representantes das gravadoras percorriam as casas noturnas de Liverpool contratando quem aparecesse pela frente. E a proliferação de lançamentos era estonteante. Num espaço de dois meses, a Decca lançou compactos dos Dennisons ("Come On Be My Girl"), Beryl Marsden ("I Know") e Lee Curtis and The All Stars ("Let's Stomp"), apresentando Pete Best na bateria; a Pye lançou Johnny Sandon and The Remo Four ("Lies"), The Searchers ("Sweets for My Sweet") e The Undertakers ("Everybody Loves a Lover"); a Fontana lançou Earl Preston and The TTs ("I Know Something"), Howie Casey and The Seniors ("The Boll Weevil Song") e os Merseybeats ("It's Love That Really Counts); a HMV lançou o primeiro disco dos Swinging Blue Jeans ("Too Late Now"); e a Oriole lançou um compacto dos Faron's Flamingoes ("See If She Cares"), contratou Rory Storm and The Hurricanes e, antes que alguém tivesse a mesma idéia, produziu dois LPs intitulados *This Is Merseybeat*, volumes 1 e 2, com gravações de dezesseis conjuntos de rock do Norte.

Em junho, a Polydor colocou no mercado as sessões que os Beatles gravaram em 1961 com Tony Sheridan, em Hamburgo – creditando o conjunto como The Beatles em vez de Beat Boys, que era como se intitulavam na ocasião. Era inevitável que aquele fantasma reaparecesse, mas nem os Beatles poderiam imaginar que pudesse galgar as paradas de sucesso, o que aconteceu logo após o lançamento. "É terrível", queixou-se John a um repórter da *Melody Maker*, criticando a qualidade da gravação e as circunstâncias do lançamento. Mas isso de nada adiantou. A EMI foi particularmente afetada pela situação. Depois de tornar os Beatles conhecidos, não lhe parecia justo que surgisse um selo concorrente para confundir os consumidores.

Para prevenir uma possível reação adversa, a EMI contra-atacou com um compacto duplo contendo "Twist and Shout", "A Taste of Honey", "Do You Want to Know a Secret" e "There's a Place". Ninguém fazia idéia se a iniciativa iria dar certo, levando em conta que as quatro músicas já faziam parte do LP *Please Please Me*. Mas o disco chegou às lojas em 15 de julho e, em um fim da semana, já tinha vendido impressionantes 150 mil cópias, com encomendas para mais 40 mil. Em agosto, tornou-se o primeiro compacto duplo a entrar para os Top Ten, a lista dos dez mais vendidos.

Para o verão, os Beatles já tinham dezenas de espetáculos agendados em East Kent e Bournemouth, intercalados por compromissos em Jersey e no País de Gales. Ao mesmo tempo, John e Paul se ocupavam em compor "Bad to Me" para Billy J. Kramer, assim como "Hello Little Girl" para os Fourmost, outro conjunto da NEMS que George Martin con-

cordou em produzir para a Parlophone. Brian também tinha contratado um adolescente barulhento, chamado Tommy Quigley, que, juntamente com Pat, sua irmã gêmea, atuava em Liverpool. Depois da oportuna mudança de seu sobrenome para Quickly, ele assinou contrato com uma subsidiária da Pye, com a premissa de que John e Paul criariam um sucesso especialmente para ele – o que aconteceu em algumas semanas, quando ele lançou o compacto "Tip of My Tongue".

Enquanto isso, George Martin pressionava os rapazes a produzir material para um novo compacto dos próprios Beatles, de modo a manter a liderança nas paradas. Uma composição iniciada em Newcastle, após um espetáculo no fim de junho, dava a impressão de que poderia satisfazer os requisitos do pedido. Viajando na traseira de uma perua mal iluminada internamente, Paul tinha esboçado um fragmento de letra bastante promissor. Era baseado em uma *answering song**, segundo Paul, que se recordou de ter ouvido uma gravação de Bobby Rydell em que ele usava o recurso de forma inteligente. Um coro de garotas cantava: "Go, Bobby, go, everything's cool", ao que Rydell respondia: "We all go to a swingin' school". Paul vislumbrou os Beatles fazendo uma coisa parecida. Ele cantaria: "She loves you", enquanto o restante da banda responderia: "Yeah... yeah... yeah", produzindo um efeito meio sem sentido, mas com um gancho musical eficaz. Decidiu levar o projeto a John, que o classificou como "idéia de jerico". Mas achou que a letra tinha futuro. Retornaram então ao quarto no Turk's Hotel, empunharam as guitarras, e em poucas horas tinham elaborado a estrutura da canção.

"She Loves You" foi concluída na noite seguinte, durante um raro dia de folga em Liverpool. Os rapazes trabalharam com afinco nela, em uma pequena sala de jantar, na Forthlin Road, com o pai de Paul sentado a menos de 2 metros, fumando sem parar e assistindo à televisão. A presença dele e o ruído circundante não tinham importância – nada conseguia interromper a concentração de Paul e John. Eles compunham com um sentido de missão, reformulando frases inadequadas, tocando sem parar, aperfeiçoando a métrica, até chegar ao ponto certo. Quando acabaram, sabiam que tinham um sucesso nas mãos. A música tinha uma energia positiva que irrompia nas primeiras notas e culminava em uma bela harmonização vocal, distribuída pelos *yeahs*. George Martin ouviu-a num ensaio no estúdio, no dia 1º de julho, e a considerou "brilhante, uma das melhores canções já compostas pelos Beatles".

---

* *Numa tradução literal, "música de resposta", semelhante ao "desafio"; é uma antiga forma musical em que geralmente um cantor responde à frase musical de outro cantor (ou coro) com outra frase musical. O primeiro faz uma tréplica e assim por diante. (N. do T.)*

O conjunto trabalhou na música durante os dias que se seguiram, ensinando a George Harrison uma terceira voz, para encorpar o efeito. De volta ao estúdio, com Martin empoleirado em um banco em frente ao piano, eles a repassaram, seguindo um arranjo que John e Paul tinham elaborado para as guitarras. O engenheiro Norman Smith, de pé em frente à mesa de edição, mostrava-se agradavelmente surpreso enquanto ouvia a música. Um pouco antes, ele tinha examinado a letra, que estava em um suporte, e sentira um frio na barriga. Ele contaria mais tarde a Mark Lewisohn: " 'She loves you, yeah, yeah, yeah, she loves you, yeah, yeah, yeah, she loves you, yeah, yeah, yeah, yeah'. Aí eu pensei: 'Ah, meu Deus, que letra! Acho que *não* vou gostar dessa música' ".

Na verdade, essa é uma composição com elementos que agradam a gregos e troianos, embora nada atraísse mais quem a ouvia do que a forma de executá-la. Os Beatles cantam "She Loves You" com tanta convicção que, durante a curta duração da música – bem menos que dois minutos e meio –, criam um clima não apenas envolvente, mas irresistível. O desempenho dos Beatles nessa canção lhes conferiu uma imagem perfeita e duradoura: os *yeah-yeah-yeahs* e os *uuuuus* em falsete (nesse ponto, eles sacudiam a cabeça ao mesmo tempo, arrancando gritinhos extasiados das fãs) se transformaram em ícones. Apesar da evolução de sua música, apesar de suas experiências com texturas musicais e equipamentos eletrônicos complexos, é difícil pensar nos Beatles sem visualizar quatro rapazes sorridentes com cabelos de cuia em sua posição clássica nos palcos – guitarras na parte superior do peito, baquetas com condução nos pratos –, cantando: "And you know you should be glad – *uuuuuuuu*", e agitando a cabeleira. Nenhuma referência a eles é tão imediata.

◆◆◆

Quando a Vee-Jay lançou o segundo compacto nos Estados Unidos, "From Me to You", os DJs americanos o ignoraram completamente – foi um silêncio mais devastador que o desprezo. "Ninguém tocava o disco; achavam uma porcaria", diz Paul Marshall, que negociou o lançamento nos Estados Unidos. Com uma terceira gravação a caminho, Marshall voltou à Capitol Records. A Capitol costumava desfiar uma longa história para amenizar a rejeição de um artista britânico, mas dessa vez a recusa foi brutalmente direta. Dave Dexter declarou que os Beatles estavam "mortos e enterrados no mercado americano". A Capitol não estava nem um pouco interessada – nem naquele momento, nem num futuro visível no horizonte.

Sem a cobertura da Vee-Jay (o selo estava se reorganizando para se recuperar da lambança financeira), os Beatles perderam as esperanças de ser lançados novamente nos Estados Unidos. Nesse meio-tempo, Roland Rennie abordou um conhecido chamado Bernie

Binnick, que possuía uma pequena gravadora em Filadélfia, a Swan Records. A Swan, que tinha obtido algum sucesso com o astro adolescente Freddy Cannon, nem aparecia na lista da *Billboard* *. Mas Rennie estava desesperado e o custo da oferta era bom. "Eles não pediram nada em pagamento pela licença", lembra ele. "Apenas garantiram que lançariam a porra do disco, como um favor para nós" – o que, embora não fosse o ideal, pelo menos assegurava aos Beatles que "She Loves You" teria alguma possibilidade.

Alguns dias antes do lançamento de "She Loves You", a *NME* calculou que três conjuntos de Liverpool – The Beatles, Gerry and The Pacemakers e Billy J. Kramer and The Dakotas – respondiam pelas vendas de mais de 2,5 milhões de discos. Esses números deixaram os Beatles extasiados e eufóricos. Apenas nove meses antes, eles estavam lutando por um cachê de 10 libras em Liverpool e alimentando a esperança, contra todas as expectativas, de *gravar* um disco. "Às vezes, sabe, sinto que não haveria coisa melhor do que voltar a fazer o que fazíamos um ano atrás", refletiu Paul em meio à calorenta turnê de verão. "Tocar só no Cavern e em outros lugares de Liverpool. Acho que os outros também se sentem assim, às vezes. Como se a gente quisesse fazer o relógio andar para trás." Mesmo que isso tivesse sido remotamente possível em algum momento, ficou fora de questão quando "She Loves You" entrou nas ondas do rádio.

Ao contrário das gravações anteriores, "She Loves You" desencadeou uma reação nacional tão grande, que a imprensa logo a batizou de "febre dos Beatles". Antes que o disco fosse lançado, a Parlophone já tinha encomendas que chegavam ao "inacreditável total de 235 mil cópias" – um número "tão colossal" que até a EMI ficou impressionada. Nenhum artista, na história da empresa, tinha gerado uma procura tão grande. De repente, tudo o que os Beatles faziam passou a despertar interesse. Os jornais de música – *Melody Maker* e *New Musical Express* –, assim como dúzias de radialistas conhecidos, não paravam de entrevistá-los, absorvendo cada palavra que diziam. Os Beatles, ansiosos por agradar, faziam sua parte. Com o maior entusiasmo, forneciam detalhes a respeito de tudo, desde como tinha sido o início de suas carreiras até os hábitos mais pessoais. Suas conversas eram recheadas de coisas sem importância. Além da responsabilidade de participar de turnês e compor, Paul falava sobre o sonho de pilotar *karts*; Ringo discutia suas habilidades como dançarino e seu sonho de abrir uma rede de salões de beleza para mulheres; John, sobre escrever livros e montar um musical no West End; e George confessava ser preguiçoso, reconhecendo que seu ideal de vida, mais que ser famoso, era "ficar sentado perto de uma grande lareira, de chinelos, vendo televisão". Intuitivos, inventivos e encantados com o som da própria voz, os Beatles desenvolveram uma predileção por generalizações

---

* *Famosa revista americana especializada no mercado musical. (N. do T.)*

ao gosto popular, o que os ajudou a criar uma imagem de familiaridade. "Eu não me interesso realmente por esportes [...] a não ser natação", disse Paul a um repórter. "É a melhor coisa nestes dias de calor, não é? Realmente refresca."

◆◆◆

As primeiras duas semanas de setembro, para os Beatles, foram como um furacão. De Londres, onde fizeram a pré-gravação de um especial da BBC, intitulado *Pop Go the Beatles*, ziguezaguearam por cidades de porte médio, de Worcester a Taunton, daí a Luton, apresentando-se em cinemas das redes Gaumont e Odeon especialmente adaptados. Depois tocaram no ABC Theatre, em Blackpool, pela segunda vez em menos de um mês, e em seguida voltaram a Londres.

No meio disso tudo, Brian tinha conseguido intercalar algumas sessões de gravação, nos estúdios da Abbey Road, para que os Beatles preparassem seu segundo LP. Eles já tinham gravado uma série de boas interpretações de músicas alheias, como "You Really Got a Hold on Me", "Money", "Devil in Her Heart", "Till There Was You", "Roll Over Beethoven" e "Please Mr. Postman", canções que tocavam desde anos. Havia também duas empolgantes composições originais de Lennon e McCartney: "It Won't Be Long" e "All My Loving". Esta tinha sido escrita por Paul logo após uma apresentação no Moss Empire Theatre. Os rapazes aproveitaram as sessões para dar um acabamento melhor a essas músicas, na primeira composição de George, "Don't Bother Me", e em dois números que seriam cantados por Ringo: "Little Child" e "I Wanna Be Your Man".

As coisas foram mantidas "bem simples" para Ringo. A idéia era que ele deveria cantar acomodado em seu lugar habitual, na bateria, para que não fosse preciso mudar nada. Ringo "não tinha grande amplitude vocal", disse Paul, para não falar sobre a concentração dele. "Se Ringo não conseguisse visualizar mentalmente a canção, estava perdido." Mas nem Paul nem John ficaram desencorajados pelas limitações de Ringo. Ele era agradável, divertido, nada extravagante. E reconhecia os esforços que estavam fazendo por ele. Aquelas canções eram uma demonstração do afeto que tinham pelo baterista – do empenho deles para que os refletores também o iluminassem –, embora no último minuto John tivesse exigido para si a parte vocal de "Little Child". E eles tivessem cedido "I Wanna Be Your Man" também para os Rolling Stones.

No dia 10 de setembro, John e Paul encontraram-se com o publicitário Andrew Oldham no West End de Londres. Ambos estavam a caminho do escritório de Dick James, olhando as vitrines da Jermyn Street, em uma área repleta de lojas de música, que Paul chamava de "nossa meca", quando um táxi parou ao lado deles. Dentro, estava o irritável agente

dos Rolling Stones.* Oldham estava a caminho do Studio 51, no Soho, onde os Stones se encontravam ensaiando, e convidou os Beatles a irem com ele. Durante o trajeto no táxi, mencionou casualmente que os Stones estavam pensando em gravar um segundo compacto – uma versão mal-acabada da música "Come On", de Chuck Berry – e perguntou se eles tinham alguma sugestão. Ele não disse claramente, mas os rapazes entenderam, que preferia uma composição de Lennon e McCartney.

Paul se lembra de ter dito a Mick pouco depois: "Bem, Ringo tem uma música no nosso LP, mas não vai ser lançada como compacto, e pode ser que interesse a vocês". John nem piscou. Ele considerava "I Wanna Be Your Man" como "descartável", embora ela ainda fosse um trabalho em andamento. Paul preparara uma introdução – "I want to be your lover, baby, I want to be your man" – e pouca coisa mais. Então tocaram o que tinham para os Stones – John usou a guitarra de Keith e Paul virou ao contrário o baixo de Bill Wyman –, que imediatamente demonstraram interesse. A música tinha a cara deles, um refrão ao estilo do blues, onde poderiam colocar uma "batida Diddley"**, quando chegasse a hora de imprimir sua marca. John lembrou: "Paul e eu fomos para um canto da sala e terminamos a canção, enquanto ainda estávamos lá, conversando".

A doação foi amigável e estratégica. Para John e Paul, as canções eram como ativos. Cada interpretação de suas músicas por outro artista que fazia sucesso aumentava sua fama e os dígitos de suas contas correntes, além de lhes permitir descansar um pouco quando seus próprios compactos começavam a perder posições nas paradas de sucesso. Qualquer pessoa que folheasse a *Melody Maker* ou a *New Musical Express*, em qualquer dia da semana, iria deparar com anúncios de novos lançamentos de, digamos, Tommy Quickly, com textos como este: "Mais um sucesso da sensacional dupla de compositores John Lennon e Paul McCartney". Ou NEWLEY GRAVA MELODIA DOS BEATLES. Depois de uma espantosa seqüência de sucessos dos Beatles, suas músicas tinham se transformado em símbolos de *status*.

Quanto mais famosos eles se tornavam, mais os outros conjuntos cobiçavam suas músicas. Assim como John, Paul e George um dia revolveram pilhas de discos em busca de preciosidades ainda não descobertas de Barrett Strong, James Ray ou Arthur Alexander, outros artistas agora pesquisavam os compactos dos Beatles, à procura de lados B que pudessem utilizar. Amigos, ansiosos para pegar carona na esteira de sucesso

---

* Paul insiste em que eram Mick Jagger e Keith Richards, mas relatos de John, de Oldham e dos integrantes dos Stones demonstram o contrário.

** *Referência ao* bluesman *e guitarrista americano Bo Diddley, que desenvolveu uma batida característica que influenciou muitos músicos, em especial os Rolling Stones. (N. do T.)*

da banda, sempre pediam músicas ainda não aproveitadas. Até que John e Paul se tornaram mais cautelosos com sua generosidade. Billy Kramer se recorda da ocasião, em Bournemouth, em que ouviu John trabalhar em uma versão inicial de "I Want to Hold Your Hand". "Posso ficar com essa música?", perguntou ele, reconhecendo instantaneamente o potencial dela. Ao que John sacudiu a cabeça de forma enfática e respondeu: "Não, essa nós próprios vamos gravar".

No dia 15 de setembro de 1963, os Stones fizeram a abertura do *show* dos Beatles no evento Great Pop Prom, no Royal Albert Hall, em Londres. Era um espetáculo em benefício do Fundo de Pensão dos Gráficos, cuja platéia, de doadores vestidos com esmero, representava a camada mais alta da sociedade britânica. Foi um marco para ambos os conjuntos. Todos envergavam seus melhores trajes. Os Beatles, *gentlemen* até a medula, vestiam seus refinados ternos, confeccionados com pêlo de cabra angorá. Os Stones, geralmente maltrapilhos, usavam calças escuras, camisas azul-claras, gravatas e coletes de couro azul, o que lhes dava um aspecto de garçons do restaurante Le Caprice.

No que diz respeito à música, porém, as bandas não se reprimiram. Os Stones fizeram o que sabem fazer melhor: quase derrubaram as paredes, com uma feroz torrente de som, inspirada no blues. Segundo um repórter: "A apresentação deles foi rápida, enérgica, explosiva". Quanto aos Beatles, estes deitaram a casa abaixo. "O Royal Albert Hall tremeu nas bases", relatou uma revista de cultura que cobriu o evento. Nada ficou intacto a partir do momento em que os conjuntos subiram ao palco, nem mesmo a sobriedade dos espectadores, ricamente trajados, que acabaram perdendo o autocontrole, assoviando e gritando como se fossem adolescentes.

Foi o primeiro de muitos acontecimentos extraordinários do mesmo tipo, que iriam se repetir nos anos seguintes. "Fomos os reis da selva naquele dia", lembrava John, que viu a seus pés a aristocrática Londres. A cena superou qualquer sonho que eles pudessem haver tido nos anos anteriores. Paul ficou particularmente impressionado com a magnificência – e a glória. Antes da apresentação, os grupos foram conduzidos por uma larga escada de mármore, nos fundos do teatro, que dá para a Prince Consort Road, a fim de fazer uma sessão de fotos. No fim da tarde, com a luz do sol batendo nas janelas ornamentadas, Paul se recorda de ter olhado para os companheiros, em suas roupas vistosas e elegantes, e pensado: "É isto! Londres! O Albert Hall!" Anos mais tarde, ele reviveria a emoção que sentiu naquele dia, com os companheiros à sua volta; o mundo parecia na palma de suas mãos. "Nós nos sentimos deuses!", disse ele. "Como deuses, porra!"

Mal sabia ele que aquilo era só o começo.

Capítulo 23 | **Então é isso a beatlemania**

[I]

Não havia programa de televisão na Grã-Bretanha mais popular – e seletivo – do que o *Val Parnell's Sunday Night at the London Palladium.* Tratava-se de uma instituição: praticamente todos os aparelhos do país, nos domingos à noite, estavam sintonizados nele. Astros de primeira grandeza da Inglaterra e dos Estados Unidos participavam desse espetáculo de variedades, prestigioso mas algo banal, realizado no auditório da Argyll Street. Todas as celebridades surgiam ali: Judy Garland, Frank Sinatra, Laurence Olivier, Elizabeth Taylor, Nat King Cole – e *Cliff Richard.* Se, para os americanos, o máximo do sucesso era tocar no Carnegie Hall, para os britânicos era fazê-lo no Palladium, "a casa das estrelas". Na avaliação de Ringo, "não havia nada mais importante do que se apresentar no Palladium". Quando garoto, ele sempre sonhara com aquilo. Era a medida do sucesso. "Minha mãe, Annie, costumava mexer com Ritchie – quando ele ainda era menino e treinava bateria – dizendo: 'Vejo você no *Palladium*' ", lembra Marie Crawford. "A gente sempre ouvia os pais dizerem isso de brincadeira, pois eles sabem que os filhos têm tanta probabilidade de chegar lá como de ganhar na loteria."

Mas os Beatles chegaram lá. E, embora fossem apresentar apenas quatro músicas* – as quais poderiam tocar até dormindo –, a tradição do programa exigia que ensaiassem durante um dia inteiro.

Os fãs começaram a se reunir do lado de fora do teatro pouco depois da chegada deles. Era um domingo, dia 13 de outubro de 1963. No fim da tarde, a situação diante da porta de entrada dos artistas foi ficando tão crítica que atraiu a atenção de Brian. Havia cerca de cem adolescentes por lá – um número maior do que o aceitável pela segurança. O ensaio estava chegando ao fim e os rapazes teriam três horas de folga

---

* "From Me to You", "I'll Get You", "She Loves You" e "Twist and Shout".

antes de retornar ao teatro. Brian conversou com Neil Aspinall e Tony Barrow sobre o modo de coordenar a saída deles. "Estávamos discutindo as várias rotas de fuga", conta Barrow. "Se eles sairiam por aqui, por lá, ou por cima do telhado. Finalmente decidimos que, como a garotada estava diante da entrada dos artistas, nós sairíamos pela porta da frente e entraríamos no carro."

Neil pegou o Austin Princess, deu a volta no quarteirão, estacionou na Argyll Street e esperou pelos Beatles. Passava um pouco das 5 horas da tarde. A rua já estava escura e tudo indicava que poderiam ir embora com facilidade. Não havia ninguém diante da porta. "O que nós não contávamos", diz Barrow, "era com os garotos que tinham ficado de olho no carro." No exato momento em que os Beatles apareceram na porta, os fãs – "hordas de adolescentes" – apareceram de todos os lados e "tudo aconteceu de repente". Ouviu-se um urro incrível e, mais do que isso, uma ensurdecedora explosão de exaltamento, misturada com surpresa, arrebatamento, reverência e abandono. Foi um pandemônio na calçada. A multidão avançou em massa em direção aos Beatles, que dispararam agilmente por entre um corredor de mãos ansiosas e mergulharam nas portas abertas do carro, enquanto os guardas tentavam conter a multidão.

A cena pegou a imprensa distraída, mas, em dez minutos, todas as redações de Londres entraram em alerta e ficaram de prontidão para cobrir a história, que logo iria adquirir vida própria.

◆◆◆

A imprensa sabia exatamente que nome dar ao fenômeno: "BEATLEMANIA!", estampou a primeira página do *Daily Mirror*, em letras garrafais. Todos os jornais publicaram fotos de uma cena em uma rua escura, algo que parecia um cerco, onde um cordão de policiais tentava conter uma turba de garotas aos gritos. Alertados sobre as multidões que acompanhavam o ensaio, os fotógrafos correram até o lugar, na esperança de conseguir uma reportagem depois do espetáculo. O que encontraram, no entanto, foi melhor do que qualquer coisa que pudessem ter desejado. Ao final da apresentação, na saída do Palladium, onde antes estavam duzentas garotas havia agora 2 mil, todas tomadas de frenesi pelos Beatles. Como os repórteres, elas tinham ouvido falar do incidente anterior e o utilizaram como modelo para expressar suas emoções. Assim, ao cair da noite, gritaria e choradeira pareciam ser as reações aceitas como normais. Segundo relatos de testemunhas publicados no *Daily Herald*, "garotas aos gritos se lançavam contra os policiais – fazendo os capacetes voar pelos ares e levando-os a perder o equilíbrio". Foi um grande tumulto, encerrado somente depois que os Beatles passaram

voando pela escadaria do teatro e mergulharam em um carro, que ainda foi perseguido pelas garotas ao longo da Oxford Street.

"Era exatamente a história que estávamos esperando acontecer", diz Don Short, que cobria o "mundo do espetáculo" para o *Mirror*. "Até então, eu ia ao Claridge ou ao Savoy; entrevistava Sammy Davis Jr. numa semana, Andy Williams na outra. Mas os Beatles tinham aquela carga dramática em torno deles – e apelo sexual, muito apelo sexual."

Os jornais britânicos tinham descoberto o sexo, como assunto, no início daquela primavera, quando começaram a investigar o boato de que John Profumo, ministro da Guerra, envolvera-se sexualmente com uma jovem chamada Christine Keeler. Dizia-se que ele a encontrara em 1961, durante uma recepção em Clivenden, propriedade do lorde Astor, onde ela passava o fim de semana juntamente com o namorado, o doutor Stephen Ward. Para piorar as coisas, havia relatos do envolvimento de Keeler com um homem chamado Ievgueni Ivanov, adido naval russo e suposto agente da polícia secreta russa, o KGB – o que implicava o possível comprometimento de segredos de Estado. No início, nenhum jornal ousou publicar nenhuma parte da história, temerosos que estavam das duras leis inglesas contra a calúnia. Em junho, entretanto, Profumo admitiu ter cometido uma "impropriedade" e a cautela foi abandonada. Os diários de Londres se refestelaram com o escândalo, publicando novos desdobramentos do caso de manhã, de tarde e de noite, como se fossem capítulos de uma novela.

O Caso Profumo era leitura obrigatória, pois expunha o grau de hipocrisia dos membros do *establishment*. Entretanto, nada parecia mais excitante, mais sensacional, ou mais sórdido, do que o escândalo de Edimburgo, protagonizado pela voracidade sexual da duquesa de Argyll, cujo marido tinha pedido o divórcio. Ministros, lordes, duques, duquesas – parecia que todos queriam participar da história, e a mídia fazia o possível para encaixá-los. Outro ministro foi surpreendido – *supostamente* – praticando sexo oral com uma prostituta no Richmond Park. E oito juízes da suprema corte, *supostamente*, participaram de uma orgia, levando o primeiro-ministro Harold Macmillan a exclamar: "Um, talvez; dois, possivelmente. Mas oito... simplesmente não consigo acreditar".

Mas os jornais acreditavam. E mais: acreditavam que tais fatos aumentavam as vendas – e com razão. Sexo e insinuações maliciosas tinham despertado o interesse de leitores antes indiferentes. E os diários, principalmente os tablóides, sabiam faturar com isso. A Grã-Bretanha parecia estar preparada para os escândalos. A repressiva moral vitoriana, símbolo por tanto tempo da sociedade ideal, saía rapidamente de moda. A promiscuidade e a "considerável liberdade sexual" das classes superiores tinham finalmente chegado ao andar de baixo. O sexo deixara de ser apenas privilégio dos ricos; tornara-se um passatempo tão acessível aos plebeus quanto uma cerveja em um *pub*.

"A moralidade popular está em escombros", declarou o professor George Carstairs em sua Reith Lecture* daquele ano. "Um novo conceito está emergindo: o relacionamento sexual como fonte de prazer." Os jornais já vislumbravam esse futuro com a mesma clareza. "Nesta ilha onde o assunto, por tanto tempo, foi tabu entre pessoas educadas", escreveu um colunista do *Times* (de Londres), "o sexo explodiu na consciência e nas manchetes nacionais." A beatlemania era o glacê do bolo.

Dois dias depois de 15 milhões de telespectadores terem visto a banda se apresentar no *Sunday Night at the London Palladium* – e apenas um dia após as manchetes garrafais que se seguiram –, foi anunciado que os Beatles iriam se apresentar diante da rainha-mãe e da princesa Margaret na Royal Variety Performance, realizada anualmente em novembro. Uma apresentação encomendada pela realeza era uma honra considerável – e um considerável impulso à carreira de quem dela participava. Aquilo tirou a beatlemania dos teatros e a colocou no centro dos acontecimentos, com a bênção da rainha, além de legitimá-la para a imprensa "séria". Dois dias depois, os chamados jornalistas de prestígio, aqueles cujos nomes abrilhantavam as reportagens de interesse geral e que, até aquele momento, tinham demonstrado total descaso pelo fenômeno, começaram a cortejar os Beatles. Derek Jewel, do *Sunday Times*, Vincent Mulchrone, do *Daily Mail*, Judith Simmons, do *Daily Express*, Peter Woods, do *BBC's Radio Newsreel*, Linda Lee-Porter, do *Mail* – entre outros –, todos solicitaram entrevistas com os rapazes. Barrow costumava levar meses para conseguir que esses jornalistas pelo menos atendessem às suas ligações. De repente, eles começaram a bombardear o telefone do escritório em busca de informações, graças às matérias de primeira página publicadas em seus próprios jornais. "Cenas incríveis acontecem em toda a Grã-Bretanha, com o estouro de fãs que se atropelam em busca de ingressos para concertos dos Beatles", publicou o *Melody Maker*, que passou a catalogar os incidentes em uma coluna intitulada "A Beatlemania esta Semana". "Garotas desmaiam. Polícia tem de controlar multidões nas filas. Fãs passam a noite acampados para comprar ingressos." Em Birmingham, multidões entraram em choque com a polícia em frente aos estúdios da ABC-TV, onde os rapazes estavam gravando uma seqüência de *Thank Your Lucky Stars*. "Em Leicester", foi noticiado, "centenas de pessoas dormiram nas ruas durante toda a noite, esperando que as bilheterias fossem abertas" para uma apresentação dos Beatles. A cidade de Carlisle foi palco de um episódio de "pânico à meia-noite", quando seiscentos fãs romperam a barreira policial em frente ao ABC Cinema, mobilizando equipes de primeiros socorros.

---

* *Prelação que faz parte de uma série anual de palestras, realizadas por figuras exponenciais da sociedade britânica e transmitidas pela BBC. (N. do T.)*

Garotas "desmaiaram – e acabaram se machucando", ao comprar ingressos na cidade de Hull. Em Portsmouth e Bristol, produtores receosos, alarmados com o que liam nos jornais e viam na televisão, pediram ajuda à polícia, ressaltando que iriam precisar de "todos os homens robustos e dotados de força para manter a ordem". E isso foi apenas o começo. "Milhares de garotas entraram em choque com a polícia" em Huddlesfield, uma cidade no Yorkshire, quando "ocorreu um tumulto" no qual se feriram sessenta "adolescentes que não paravam de gritar". A história foi manchete de primeira página no *Sunday People*:

> Quando a bilheteria foi aberta, uma massa de jovens irrompeu pela barreira de quarenta policiais. Na confusão, muitos fãs foram prensados contra as paredes do cinema e contra as portas de uma loja. Foram socorridos, juntamente com fãs que desmaiaram, por paramédicos que ficaram de prontidão no lugar durante a noite. O saguão do cinema foi transformado em pronto-socorro.

Parecia não haver limites para as cenas de selvageria. Os tumultos durante as apresentações de Bill Haley, sete anos antes, tinham sido obra de delinqüentes juvenis, que haviam utilizado a música como trilha sonora para suas brigas. Os Beatles, no entanto, tinham provocado uma espécie de arrebatamento em massa. Garotas de todas as classes sociais se viam envolvidas nas gritarias, nas declarações de amor, no choro, no arrancar dos cabelos e nos desmaios que acompanhavam os espetáculos.

Felizmente, de 24 de outubro até o final do mês, o conjunto iniciou uma turnê à Suécia com duração de uma semana, o que os afastou temporariamente das atenções do público inglês. Ao retornarem, porém, na manhã de 31 de outubro, centenas, talvez "milhares de fãs aos gritos" se acotovelavam no terraço do Queen's Building, no Aeroporto de Heathrow, o que reacendeu a histeria.

Por coincidência, "a comoção" chamou a atenção de Ed Sullivan, empresário da televisão americana e jornalista de fofocas, que desembarcava em Londres à procura de novos talentos, acompanhado da mulher, Sylvia, exatamente naquele momento. Intrigado, Sullivan abordou algumas fãs e perguntou se elas conheciam a celebridade que estava chegando. As garotas apenas riram e se afastaram. Depois que um funcionário do aeroporto lhe informou que eram os Beatles, Sullivan anotou o nome e instruiu o genro, o produtor Bob Precht, a descobrir o que pudesse a respeito deles.

Não foi necessário muito tempo para que Sullivan percebesse que um fenômeno estava se alastrando pela Inglaterra – e tratasse de se colocar em boa posição para lucrar com isso, o que exigia um rápido acordo com Brian Epstein. Sullivan sabia o que era contratar

um artista no limiar do estrelato. Em 1956, tinha pagado inacreditáveis 50 mil dólares a Elvis Presley por três apresentações. Quanto os Beatles iriam exigir quase oito anos depois? Para Sullivan, estava claro que a popularidade deles iria se estender aos Estados Unidos, embora, basicamente, ainda fossem um sucesso estrangeiro. Exclusividade implicava oferecer a Epstein o bastante para manter a concorrência afastada.

Os Beatles sempre tinham se recusado a visitar os Estados Unidos antes de representarem alguma coisa naquele país; caso contrário, a experiência poderia ser humilhante. Os rapazes sabiam muito bem como os espectadores americanos olhavam os artistas britânicos. John ficara bastante impressionado com relatos de que Cliff Richard, superastro há tantos anos na Grã-Bretanha, tinha "morrido" – isto é, fracassado – em uma turnê americana. "Ele ficou em décimo quarto lugar nas paradas, juntamente com Frankie Avalon", resmungava John, com algum exagero.

Mas Brian Epstein tinha um instinto – um bom instinto – para achar o tempo certo das coisas. Não somente sentiu que o momento era propício, como sabia – parecia saber instintivamente – como sincronizar as ações.

Um movimento de sua cronologia já fora completado. Enquanto os rapazes estavam na Suécia, Brian negociou com a United Artists um longa-metragem a ser estrelado pelos Beatles. Outros estúdios já tinham acenado com algumas ofertas, sem ter ainda nenhuma idéia concreta do que queriam fazer. Isso não agradava aos Beatles, que eram totalmente contra serem jogados em um caça-níqueis comum como *Ao balanço das horas* ou *The Girl Can't Help It.* John, particularmente preocupado com a imagem dos Beatles, declarou ao *Melody Maker*: "Nós preferimos esperar até encontrar um filme com um bom enredo, que desperte o interesse dos garotos". (Muito mais tarde, ele disse: "Não queríamos fazer uma porra de um filmezinho pop".) Mas a UA já tinha contatado o produtor Walter Shenson – um jovial americano expatriado –, que selecionara Peter Sellers para o filme *O rato que ruge*, tornando o comediante conhecido fora da Inglaterra. Isso contou pontos para John. Shenson se recorda de que, durante seu primeiro encontro com os Beatles, num escritório vazio em Abbey Road, John, agindo como porta-voz do grupo, logo o questionou a respeito do tipo de filme que pretendia fazer. "Ah, não sei", respondeu Shenson dando de ombros, "mas deve ser uma comédia." Os Beatles trocaram olhares significativos, antes de John dizer: "Está bem, você pode ser o produtor". Foi simples assim.

Shenson ficou imediatamente cativado pela personalidade brilhante dos rapazes e pela atmosfera burlesca que os cercava. "Eu me vi dentro de uma comédia dos Irmãos Marx", lembra ele. "E eles eram tremendamente gentis." Para Shenson, os Beatles encarnavam a mistura de humor natural e integridade que caracteriza os comediantes clássicos do cinema. Ele percebeu que estava diante de "alguma coisa especial, ao nível de um Keaton ou

um Fields". Se soubesse mexer as peças, acreditava ele, seu filme de baixo orçamento teria potencial para ser algo maior – muito maior.

A UA garantiu que lançaria o filme *mundialmente*, o que parecia uma proposta grandiosa – até mesmo absurda. O próprio Shenson tinha perguntado ao presidente da companhia, Bud Ornstein: "Você quer dizer aqueles garotos cabeludos? Por que quer fazer um filme com eles?" Sem perder tempo, Ornstein rugira em resposta: "Por causa do disco com a trilha sonora". De alguma forma, a UA tinha descoberto que direitos sobre trilhas sonoras não tinham sido incluídos no contrato dos Beatles com a EMI – e aquilo poderia render uma fortuna, bem mais do que as 200 mil libras previstas para o orçamento do filme.

Rapidamente, Shenson convocou Richard Lester, que dirigira para ele *O rato na lua.** O irascível Lester, vindo de uma família de classe média de Filadélfia, era outro expatriado. Mais conhecido como diretor de comerciais, queria deixar sua marca no cinema. Já tinha dirigido os Goons** e compartilhava com Shenson a paixão por aquele tipo de humor britânico, o que fazia dele uma escolha natural. "Vou fazer isso *de graça*!", exclamou Lester. O comentário divertiu Shenson, na época às voltas com o baixo orçamento. "Não se preocupe com isso, Dick", disse ele, "*todos nós* vamos fazer isso de graça."

A United Artists planejava pagar aos Beatles um pequeno cachê, mais 25 por cento da renda líquida do filme. No dia 29 de outubro, no apartamento de Bud Ornstein, realizou-se o encontro para fechar o negócio. "Apresentamos os termos do contrato", diz Shenson, "que nos cedia os serviços dos Beatles por três filmes, juntamente com a trilha sonora de cada um." Parecia justo, e ninguém fez objeção à remuneração de 25 mil libras para Brian e os quatro rapazes. Mas Brian, ostentando uma expressão intransigente, levantou o queixo na direção de Ornstein e disse: "Nós não vamos receber menos de 7,5 por cento".

Um silêncio mortal tombou sobre o ambiente. De acordo com Shenson: "Nós não conseguíamos acreditar naquilo! Não fazia sentido". Somente muito mais tarde ele percebeu o engano de Brian. "Ele estava falando de percentuais sobre a venda de *discos*", explica Shenson, "em que, se você recebe alguns *pence*, está ganhando um monte de dinheiro." Porém, se o homem queria 7,5 por cento, a UA certamente estava disposta a fazer negócio – o mais rápido possível. E todas as partes foram embora contentes com o acordo.

Mas ninguém ainda consultara os Beatles.

Foi Paul quem primeiro demonstrou apreensão, não a respeito de dinheiro, nem dos termos do contrato. "Ele queria ver um roteiro", recorda Shenson. As preocupações

---

* Curta seqüência de *O rato que ruge* – sem a participação de Peter Sellers –, que ainda não tinha sido lançada.

** *Personagens de* The Goon Show, *comédia radiofônica da BBC, popular na década de 1950 e interpretada por Peter Sellers, Spike Milligan e Harry Secombe. (N. do T.)*

de Paul, na verdade, tinham mais a ver com romance do que com substância. Ele tinha começado a namorar, no verão, uma precoce atriz de 17 anos chamada Jane Asher, que trabalhava desde os 7 anos no teatro, no cinema e na televisão. Ela conhecia bem os meandros do mundo do espetáculo e insistiu com Paul para que ele aprovasse o roteiro antes de assinar o contrato. "Ela estava certíssima", diz Shenson. "Quem faria um filme sem avaliar o roteiro?"

Quando foi anunciado que os Beatles iriam fazer um filme, os produtores foram inundados com propostas de roteiros. Eram "os absurdos mais banais", na opinião de Shenson, "apenas bobagens". Ninguém tinha a menor idéia de como usar os Beatles sem os tratar de forma trivial, como se fossem personagens de desenhos animados. Até que alguém – Shenson acredita que foi um dos próprios beatles* – sugeriu que se fizesse contato com Alun Owen, um dramaturgo de Liverpool, para discutir algumas idéias.

Shenson ficou abismado. Conhecia o trabalho de Owen. Eram dramas proletários realistas à maneira de Clifford Odets, John Osborne e Arnold Wesker, num estilo conhecido como "escola pia-de-cozinha" da dramaturgia. Suas peças tinham sido recentemente adaptadas para a televisão, e Shenson, apesar de ter gostado delas, ficou preocupado com sua melancolia e chocante falta de humor. *No Trams to Lime Street***, por exemplo, foi considerada deprimente por ele. Shenson já imaginara o esboço de um enredo. "Eu achava que teria de ser um dia na vida dos Beatles, retratado de maneira bem exagerada", disse ele a Owen, sugerindo que este se encontrasse com os rapazes em Dublin, no dia 7 de outubro, quando estariam realizando duas apresentações no Adelphi Cinema.

Enquanto isso, os Beatles se preparavam para o espetáculo diante da rainha. "Eles estavam nervosos", diz Tony Barrow, "bastante intimidados com um evento tão importante." Embora fossem tocar apenas quatro músicas, toda a Inglaterra estaria olhando, para não falar na figura que, depois de Deus, era a mais importante do império.*** John, entretanto, não parecia assustado. "Durante todo o dia, ele praticou uma frase que pretendia dizer naquela noite", conta Barrow. Quando chegasse a hora de apresentar "Twist and Shout", ele pretendia dizer: "Nesta última canção, eu gostaria de pedir a ajuda de vocês. Os que estiverem sentados nos lugares baratos batam palmas. O resto sacuda a porra das jóias". Brian quase teve um infarto. E pediu – *ordenou* – a John que se comportasse, que pensasse em quanto aquilo significava para os Beatles. E para suas famílias! A reputação de todos, avisou ele, estava em jogo. Mas John não lhe deu resposta. Era evidente para os que observaram Brian

---

* John contou a Jann Wenner: "E Brian sugeriu Allen [sic] Owen".

** *Algo como "Não há bonde para a Lime Street". (N. do T.)*

*** O espetáculo, na verdade, foi gravado; só foi transmitido pela televisão na semana seguinte.

durante a apresentação, vermelho e suando em bicas, sentado na segunda fileira da frente, que ele ignorava até onde John iria. Amigos se recordam de Brian a segurar os braços da cadeira com os dedos crispados, enquanto John apresentava o agitado número de encerramento dizendo a observação que ensaiara – mas sem o palavrão. "Quase ouvimos o suspiro de alívio dele", diz Barrow, que estava circulando pelo Prince of Wales Theatre.

No dia seguinte, a imprensa deu destaque à frase, que era repetida em todo lugar como se fosse uma anedota. Ela não fora desrespeitosa (embora originalmente tivesse essa intenção), nem escandalosa (para desgosto de John), mas com certeza não era o que se esperaria ouvir de um súdito leal da Coroa britânica. Quando os jornais chegaram às bancas, toda a atenção estava concentrada nos Beatles, em vez de nos membros da realeza presentes. A manchete do *Daily Express* – "BEATLES ABALAM A REALEZA" – dizia tudo. As conversas na cidade não eram diferentes: em Londres, apenas John Lennon poderia ofuscar a rainha.

[II]

Um novo ciclo estava se iniciando.

Ao fim do verão de 1963, os Beatles e seu empresário já estavam cansados das viagens de ida e volta entre Liverpool e Londres, às vezes três ou quatro por semana. Brian estava convencido de que os Beatles deveriam ser poupados das estradas – ou pelo menos das viagens desnecessárias – e da estafa que causavam. Nenhum dos rapazes tinha domicílio próprio. Talvez pudesse ser dito que viviam com os pais, mas nem isso era exato. As duas ou três noites por mês que ficavam em Liverpool não eram muito diferentes das estadias em hotéis. A interação com a família e com os amigos estava se tornando difícil. E a constante intromissão dos fãs, conforme observou Ringo, tornava "impossível ir para casa". Até mesmo John, cuja mulher e filho continuavam no Merseyside, passava a maior parte do tempo que estava em Liverpool em uma quitinete barata que alugara em Hoylake.

Para remediar a situação, Brian alugou um apartamento em Londres, que serviria de base aos Beatles quando estivessem na cidade, ou tocando por perto. O imóvel, localizado na Green Street, era pequeno e estava quase vazio. Não havia mobília digna de nota, apenas camas de solteiro e abajures em cada um dos três quartos. Um aparelho de som que já vira dias melhores ficava ligado ininterruptamente, a todo o volume. "Capas de discos e cinzeiros transbordantes espalhados pelo chão" eram a única indicação de que o lugar era habitado. Os rapazes costumavam se reunir no quarto de George, ou no de Ringo, fumando e conversando noite adentro. O lugar podia parecer desolado, mas Ringo e George não pareciam se importar. Como lembrou

George, "aquilo foi estimulante, pois tínhamos sido criados em casinhas minúsculas em Liverpool. Ter um apartamento bacana em Mayfair, com um banheiro para cada um, era o máximo". Mas nada ali lembrava um lar. "Não havia aconchego", segundo Paul, que ganhou um quarto do tamanho de um armário, na parte dos fundos. "Nem um toque pessoal. Eu detestava aquilo lá." Apesar da austeridade do local, os Beatles não fizeram nenhum esforço para torná-lo mais acolhedor – nem ao menos compraram uma chaleira para preparar o chá da tarde.

Nos raros dias em que não estavam sobrecarregados com entrevistas ou apresentações, os Beatles passavam o tempo explorando as ruas da cidade – que ainda não era aquela "onde as coisas acontecem", e que ficaria mundialmente conhecida como "*the swinging London*" ("a Londres vibrante"). Ainda faltava um ano para isso. O impulso, porém, já estava sendo tomado. O "período de austeridade do pós-guerra" dera lugar a mudanças radicais na sociedade. Havia uma geração esperando para romper as amarras – e para experimentar coisas novas. A ação estava em Londres, e era liderada por jovens que pretendiam remover o engomado da bandeira britânica.

De fato, as transformações já estavam a caminho. A geração do pós-guerra – especificamente quem estava chegando à vida adulta, quem tinha a idade dos Beatles – ia lentamente assumindo o controle da cidade. Já havia uma presença jovem visível nas ruas. Centro de desembarque da cultura americana na Europa, Londres tinha tudo: gravadoras, livrarias, galerias de arte, casas noturnas, cafés – uma miscelânea de atrações operando fora dos limites da sociedade tradicional. O desencanto com a conjuntura dominante reverberava nessa esfera; uma nova onda de pensamento político e filosófico começava a se firmar. O movimento era intenso nas vistosas butiques que proliferavam na Carnaby Street, onde os *mods* se abasteciam de cores ofuscantes e lançavam novas e provocantes maneiras de se vestir. Artistas, escritores, músicos, poetas, pintores, ativistas: eram todos sonhadores. "Diversos fatores se combinaram para produzir os terremotos culturais", escreveu Jonathon Green na introdução de *Days in the Life*. E os Beatles viviam sobre a falha geológica que iria desencadeá-los.

◆◆◆

No entanto, eles jamais conseguiriam viver em Londres como beatles: um por todos e todos por um. Londres não era Hamburgo, onde ninguém parecia se importar com o que faziam. Um apartamento improvisado poderia ser bom para George e Ringo, mas John, por exemplo, tinha de pensar na família. E acabou se mudando, com Cynthia e Julian, para o quinto andar de um pequeno prédio no número 12 do Emperor's Gate, em Kensington,

diretamente acima do apartamento de Bob Freeman, que tinha fotografado os Beatles para as capas de seus LPs.

Paul tomou posse do quarto que John deixara vazio, mas, pouco depois, também decidiu se mudar. Além de não gostar do local, tinha ficado cada vez mais envolvido com Jane Asher e com a vida dela. Com freqüência cada vez maior, depois de um dia agitado, Paul fazia um desvio para a casa onde ela morava com a família, na Wimpole Street. De lá, embrenhavam-se nas ruas, para aproveitar a vida noturna de Londres. Durante todo o verão de 1963, eles pularam do West End para Covent Garden, do National Theatre para o Royal Albert Hall, do Establishment Club para qualquer lugar onde houvesse alguma coisa de interesse cultural. Peças, exposições, festas, uma coisa após outra – nunca havia um momento entediante. Tarde da noite, quando o movimento nas ruas diminuía, eles passeavam pela Cork Street, trocando opiniões e educando os olhos para observar as vitrines das galerias sofisticadas, onde hoppers, giacomettis e man rays eram exibidos como se fossem as jóias da coroa. Eles eram freqüentemente convidados pela realeza artística: Maggie Smith, Harold Pinter, Jill Bennett, Arnold Wesker, John Mortimer, Kenneth Tynan. Jane parecia saber tudo a respeito de todo o mundo; e o mundo todo ficava fascinado com o beatle a quem ela dava o braço.

Foi uma boa educação para um garoto proletário de Liverpool. Paul pode ter sentido pontadas ocasionais de insegurança, em decorrência de sua identidade de origem, mas isso não diminuiu sua vontade de participar de tudo. "Aquilo me parecia ótimo", contou ele ao seu biógrafo, Barry Miles. "Eu era jovem, tinha muita energia e estava ansioso para experimentar todas as emoções que Londres tinha a oferecer." Em meio a pessoas inteligentes, proeminentes e bem articuladas, Paul tentava trocar seu sotaque *scouse* pela dicção mais refinada que sua mãe lhe ensinara. Embora não fosse um intelectual, Paul tinha sensibilidade aguda para entender as pessoas, talento para cativar uma platéia e ouvido musical para o tempo certo das coisas. Ele chamava seu discernimento de "brilho intuitivo". E sempre tinha uma boa história acerca de algum aspecto da beatlemania. Seu mundo era totalmente estranho aos hábitos de Londres, tão estranho, de fato, quanto o mundo de Liverpool e do Norte. Esse mundo estava começando a fascinar os londrinos, não só por sua riqueza de cenários, como também porque ambas as esferas estavam convergindo de forma relevante para a cultura popular. Fosse como fosse, sempre que se via em uma situação acima de sua capacidade, Paul acionava seu charme, que nunca deixava de causar deslumbramento.

Paul não perdia tempo se angustiando com as circunstâncias. "Vir da província para o centro: não é para isso que servem as cidades?", ele perguntava. "As cidades não são habitadas por formigas, as formigas de fora atraídas para a toca da rainha? É o que me parece."

Não importava que ele não conhecesse praticamente nada a respeito de Londres quando chegou. Depois de algumas visitas aos circuitos artísticos da moda, seus instintos criativos foram despertados. Esse aprendizado foi a culminância de tudo o que o trouxera até aquele ponto, de tudo o que contribuíra para que tivesse se tornado um beatle. Poucos homens com a criação de Paul tiveram uma oportunidade como aquela – e menos ainda uma benfeitora mais atraente do que Jane Asher.

Os amigos descrevem Jane Asher como "a garota típica da casa vizinha". Mas isso só pode ser verdade se você morar ao lado das musas. Ela tinha 17 anos quando Paul a conheceu e já era uma personalidade no mundo artístico de Londres. A maioria das meninas que estréiam nas telas aos 5 anos de idade passa a vida fazendo papéis inocentes. Jane Asher, porém, fora agraciada com beleza e sofisticação. "Todos os homens que a conheciam a desejavam", recorda Alistair Taylor. Ela era pequena (passava um pouco dos ombros de Paul), esbelta como uma sílfide, tinha traços delicados, pele alva; seu rosto pálido era emoldurado – para surpresa de Paul quando foi apresentado a ela durante o concerto no Royal Albert Hall – por cabelos ruivo-brilhantes. "Nós pensávamos que ela era loira", lembrou Paul, "porque só a víamos em preto-e-branco, na tevê, trabalhando em *Juke Box Jury*"; mas acabamos descobrindo que era ruiva."

O comportamento dela impressionava tanto quanto a beleza. Em virtude de ter crescido no meio artístico, Jane tinha um charme singular, acentuado por leve teatralidade, o que a fazia parecer, de certa forma, perfeita demais, como se aquilo fosse uma fachada. Sua voz ressonante, treinada nos palcos, era refinada mas sem afetação. Quando falava, todos emudeciam. Apesar de tudo, não era egocêntrica. Tinha apenas uma dignidade inata. Assim como Paul, Jane tinha uma aura. "Ela era inteligente e *sexy*", lembra Peter Brown, "uma das jovens mais charmosas que eu já conheci."

Filha do meio em uma família com três filhos talentosos, Jane era uma mistura pouco convencional de maneiras refinadas e excentricidade. Seu pai, Richard, psiquiatra extravagante, costumava acionar um moedor de café enquanto seus pacientes abriam o coração durante as sessões. Sua mãe, Margaret, mulher alta, de cabelos avermelhados – "dominadora" –, era descendente de uma família nobre da Cornualha, e dava aulas de música em um conservatório. Fora ela quem ensinara oboé a ninguém menos que George Martin. Margaret criou seus filhos para o estrelato. E alcançou o objetivo. Seu filho, Peter, era um respeitado músico de jazz que também trabalhava em alguns filmes e programas de rádio. A filha mais nova, Claire, atuou regularmente na novela radiofônica *Mrs. Dale's Diary*. Para

---

* Programa de televisão do qual Jane participava regularmente.

Jane, ser cortejada por um beatle fazia todo o sentido. Além de lhe proporcionar um ponto de apoio firme na comunidade artística, era incomum o suficiente para combinar com a personalidade da família.

Paul e Jane despertavam atração à primeira vista. "Acontecia alguma coisa mágica quando os dois estavam juntos", diz Tony Barrow. "Com aqueles rostos maravilhosos e seu incrível carisma, pareciam uma dupla de deuses gregos." Aonde quer que fossem, as pessoas gravitavam em sua direção. Logo estabeleceram um círculo de amigos entre as personalidades mais independentes e mais em evidência de Londres. "Ambos tinham luz própria", diz John Dunbar, expoente da cena artística de Londres na época, que morava perto da casa dos Ashers.

O casal era inseparável. Os amigos começaram a dizer que era tão provável ver Paul na companhia de Jane quanto na de John. Eles passavam as noites se divertindo na cidade e, depois, conversando ou namorando na aconchegante sala de estar da casa da família dela. Quando ficava muito tarde, Paul simplesmente ia dormir na pequena sala de música no último andar da casa, ao lado do quarto de Peter, onde sempre havia uma cama preparada. Mesmo sem os toques pessoais, ainda era bem melhor do que o dormitório da Green Street, cada vez menos atraente.

Nada poderia satisfazer melhor as fantasias de Paul a respeito de uma família do que os Ashers. Eles eram bem-educados, viajados, e tinham gostos sofisticados, quer nos livros, que devoravam avidamente, quer na comida refinada. Pelas intensas, embora esporádicas, conversas à mesa, Paul percebeu que não entendia tanto de arte quanto imaginava (ou de muitas outras coisas, por sinal). A facilidade que os membros da família tinham com as palavras era extraordinária. Aquilo o fascinava e humilhava. Tudo o que tinham evidenciava elegância e bom gosto. "Foi realmente um choque cultural", lembrou ele.

E foi surpreendente quando, em novembro, Jane o convidou a se mudar para sua magnífica casa do século XVIII. Se quisesse, o quarto do sótão estaria disponível, para que ele fizesse parte da família. A magnanimidade daquilo deve ter chocado Paul, que estava vivendo havia tanto tempo em um quarto despojado – ou em uma perua imunda – que já não conseguia se lembrar da última vez em que tivera seu próprio espaço. Para não falar de uma linda namorada vivendo no andar de baixo. Não era um convite que exigisse muita deliberação. "Para um cara jovem que gostava de confortos caseiros", observou ele, era um sonho transformado em realidade.

Era apenas uma parte do sonho. Em novembro, surgiram os Estados Unidos. Brian tinha passado meses pensando em como, com seus rapazes, reconquistaria as colônias. Armado com um arsenal de recursos para a criação de astros – que incluía o contrato para o

filme, ofertas de *merchandising*, um provável convite para o programa de Ed Sullivan, um novo compacto extraordinário, uma impressionante seleção de recortes de jornais –, ele programou diversos encontros em Nova York, entre 5 e 13 de novembro, para planejar um eventual lançamento americano. A viagem foi também programada para apresentar Billy J. Kramer aos executivos da Liberty Records, que tinham adquirido os direitos, nos Estados Unidos, do jovem astro da NEMS.

Mas nada ilustrava melhor o desafio que o esperava do que o coquetel organizado para ele, assim que chegou a Nova York. O evento era parte da estratégia concebida por Walter Hofer, um simples mas esperto advogado de músicos, que usava seus talentos para defender os interesses da NEMS nos Estados Unidos.* Hofer imaginava que qualquer um que se visse cara a cara com Brian ficaria tão impressionado com sua elegância e determinação como ele ficara, em 1962, quanto Dick James os apresentara. Assim, telefonou a todos os VIPs de sua caderneta, convidando-os para a recepção em sua casa, no edifício Beresford, um dos endereços mais exclusivos de Nova York, na esquina do Central Park West com a Rua 81. "Convidei toda a indústria fonográfica", recorda Hofer, "todos os figurões das gravadoras, produtores importantes, produtores independentes, imprensa, os principais *disc jockeys*." Alguns dos "nomes mais proeminentes da música", os pesos pesados, estavam na lista. Mas ninguém apareceu.

Uma pesquisa feita por Brian nas lojas de discos da Broadway foi tão desestimulante quanto a recepção na casa de Hofer. Não achou nada dos Beatles. Era como se não existissem. Não era somente a ausência dos Beatles que o intrigava. Com exceção de Anthony Newley – e era preciso procurar muito para achar alguma coisa dele –, tampouco havia um único disco de outros ingleses, como Billy Fury, Johnny Kidd ou Cliff and The Shadows. Quando ele telefonou para a Capitol Records, confirmando o encontro para discutir os Beatles, a secretária lhe perguntou: "Em qual selo eles estão?"

Apesar do gelo, Brian compareceu a vários encontros, muitos dos quais marcados apressadamente, durante a semana da Royal Variety Performance. O mais urgente, a princípio, era a negociação em andamento com Ed Sullivan. Veterano do *show business* americano, Sullivan pouco entendia de talento propriamente dito. Apreciava o desempenho dos artistas durante os espetáculos, mas sua experiência como colunista de fofocas o levava a perceber mais os indícios de uma boa história do que a substância. Assim, no que dizia respeito aos Beatles, Sullivan estava mais entusiasmado com o fato de que eles eram "uma boa atração de tevê e uma ótima história", como declarou mais tarde. Por intuição, fez a Brian o que, na época, era uma oferta totalmente acima dos padrões: três apresentações

---

* Com a assessoria de Hofer, Brian criou uma empresa americana, a Beatles USA.

em seu programa, a 4,5 mil dólares cada, "mais cinco passagens de ida e volta, e todas as despesas de hospedagem nos Estados Unidos".

Aproveitando o momento de generosidade, Brian resolveu arriscar. E insistiu com o empresário para que também apresentasse Gerry and The Pacemakers. Havia uma regra não-escrita de que ninguém pressionava Ed Sullivan. Mas Brian foi "tão charmoso e convincente", que Sullivan acabou programando os Pacemakers para o programa de 15 de março. Foi realmente uma façanha.

A próxima etapa seria a Capitol Records, onde Brian estava determinado a romper as barreiras. Os cabeças da divisão artística da gravadora americana não gostavam de que lhes dissessem como deveriam trabalhar, ainda por cima um inglês, com aquela pronúncia extravagante e de maneiras empoladas. Nunca havia aparecido nada de significativo no Reino Unido, na opinião deles. E, se lhes fosse perguntado, nunca iria aparecer.

O contato de Brian na Capitol era um homem chamado Brown Meggs, que dirigia o departamento da Costa Leste. Em circunstâncias normais, Meggs não atenderia um empresário sem portfólio. Mas, sem que Brian soubesse, L. G. Wood já tinha pavimentado o caminho. No início do outono, pedira a Roland Rennie que fizesse uma "visita" a Meggs levando uma carta de apresentação escrita por Sir Joseph Lockwood, o formidável dirigente da EMI, cujo ramal telefônico era 4-6-3, ou GOD. Rennie insiste em dizer que o encontro não foi mais do que uma conversa amigável "para contornar as dificuldades com os Beatles". Mas também reconhece que "houve pressões sutis" para que a Capitol entrasse na linha. Porém, nada disso adiantou: Dave Dexter, mais uma vez, bloqueou o caminho.

Assim sendo, o próprio Len Wood viajou até os Estados Unidos para uma visita que, em termos de freqüência, seria comparável à do papa. Wood já tinha convocado Alan Livingston para uma reunião em Nova York. Livingston era um protegido de Frank Sinatra, bem-falante e, ao estilo de Hollywood, permanentemente bronzeado. Presidia a Capitol Records e fazia parte do conselho da EMI. Mais afinado com imagem que com música, administrava a Capitol ao estilo dos velhos magnatas do cinema, cercando-se de pessoas talentosas, cujas decisões endossava ou rejeitava. Essa prerrogativa – reforçada pelo considerável poder da Capitol – dava a Livingston uma grande influência na indústria musical. Sua autonomia era tanta, na verdade, que era impensável que alguém sugerisse que fizesse algo – ou mesmo pensasse nisso. "Mas L. G. não estava mais sugerindo", diz Paul Marshall, referindo-se ao novo compacto dos Beatles. "Ele disse a Alan: 'Você *vai* lançar o disco'."

Vai: Livingston ficou surpreso com o ultimato. A Capitol e a EMI nunca tinham trabalhado dessa forma. Esperava-se que uma empresa tivesse "o direito à preferência

comercial" sobre os produtos da outra, e nada mais. Ele também ficou surpreso com a atitude de Wood, pela veemência na voz daquele inglês sempre imperturbável. L. G. estava tão agitado, de fato, que se recusou a mudar de assunto até que Livingston concordasse em lançar o disco.

Anos mais tarde, Livingston contaria uma história diferente. Em uma entrevista concedida em 1997 à BBC, ele declarou que a decisão da Capitol de lançar os Beatles fora idéia sua. Depois de uma visita de Brian Epstein, recorda ele, "eu [...] levei o disco para casa e [...] disse para minha esposa: 'Acho que esse conjunto vai mudar a indústria musical, se fizer sucesso'". Foi uma declaração ridícula, considerando a esteira de papel que poderia ser feita com as recusas provenientes do seu gabinete, além de outros fatos comprovados. A Capitol fez tudo o que pôde para evitar os Beatles. Mas, encostada na parede pelos patrões britânicos, não teve escolha.

◆◆◆

Felizmente, no caso, a Capitol recebeu um disco sensacional, que projetou a nova banda – e o selo – à estratosfera.

O disco que Brian entregou a Brown Meggs foi "I Want to Hold Your Hand", a obra mais inspirada dos Beatles até então. Era a apoteose do som "Merseybeat", que condensava a execução das guitarras e as harmonias vocais em dois minutos e meio de música tão vibrante que quase saltava das ranhuras dos discos. Desde a introdução, com dois acordes, não havia trégua. "Oh yeah, I'll tell you something..." A energia era incontrolável. Em parte pop despreocupado, em parte rock alegre como uma viagem de montanha-russa, a canção atingia os ouvintes de todas as direções, com solavancos rítmicos, palmas e inesperados desvios da estrutura-padrão, de quatro acordes. Como se não bastasse o arranjo magnético, a performance dos Beatles era extraordinária, com as harmonias vocais cortantes de John e Paul e o salto súbito de uma oitava de Paul para o falsete, culminando na inspirada confissão – "I can't hide, I can't hide" – que parecia ganhar mais fervor a cada vez que era cantada. Se os executivos da Capitol ficaram impressionados com o disco, eles nunca o revelaram. Mas não há dúvidas quanto a uma coisa: "I Want to Hold Your Hand" foi, para eles, um disco como nenhum outro.

Apesar de forçada a lançar os Beatles nos Estados Unidos, a Capitol pelo menos tinha um bom disco nas mãos. Porém, segundo a determinação de Livingston, não prensaria mais do que um lote inicial de 5 mil cópias, o padrão para qualquer artista novo. A gravadora não se preocupou em observar os números na Grã-Bretanha, onde a EMI já tinha recebido pedidos antecipados de 700 mil cópias de "I Want to Hold Your Hand" – apenas três dias

após o compacto ter sido oferecido aos lojistas. Na Capitol, mesmo um artista com boa vendagem só poderia esperar uma encomenda antecipada de 25 mil cópias em média, 50 mil no máximo. Os lojistas britânicos também já tinham encomendado 265 mil cópias do segundo LP dos rapazes, *With The Beatles*, um número que teria surpreendido qualquer gravadora americana. Mas a Capitol ignorou esses números, naquele momento, preferindo desdenhar o que estava sendo obrigada a fazer.

Sid Bernstein, no entanto, compensou com sobras a incrível falta de entusiasmo da Capitol. Ele estava convencido da grandeza dos Beatles antes mesmo de ouvi-los cantar uma nota. Filho de um alfaiate do Harlem, Bernstein se embrenhara na indústria fonográfica quando ainda estudava jornalismo na Universidade Colúmbia e administrava um salão de baile no Brooklyn que apresentava as grandes bandas latinas. Naquela época, os judeus compartiam a paixão pelo mambo com os porto-riquenhos. Ambas as etnias dividiam os salões. Bernstein, judeu, apaixonou-se pelo ritmo, então capitaneado por Ralph Font, Tito Rodríguez, Marcelino Guerra, Tito Puente e Esy Morales. E acabou se tornando agente deste último, deixando de lado o salão.

Durante dois anos, ele percorreu o turbulento circuito do mambo, até a morte prematura de Morales, aos 35 anos. Então, na década de 1950, começou a agenciar artistas de ritmos latinos, jazz e rhythm and blues, antes de chegar ao departamento de música jovem da General Artists Corporation, onde ingressou pela amizade que tinha com Judy Garland e Tony Bennett. Bobby Darin, Bobby Rydell, Dion e Chubby Checker não eram tão melodiosos, mas isso não diminuiu a disposição de Bernstein, que cuidava dos interesses do elenco pop da agência como se fossem cavalos puros-sangues.

Nas horas de folga, ele começou a freqüentar alguns cursos na New School, no Greenwich Village, um dos quais era o de Civilização Ocidental, ministrado por Max Lerner. Lerner exigia que cada estudante lesse um jornal britânico uma vez por semana, de modo a se familiarizar com a forma inglesa de governo. "Depois de algum tempo", lembrou Bernstein, "comecei a ver nas páginas de entretenimento o nome 'Beatles', primeiro em letras pequenas, depois em manchetes. Então surgiu a palavra 'beatlemania'."

O instinto convenceu Bernstein de que deveria garimpar aquele filão nos Estados Unidos antes que alguém o fizesse. Então tentou convencer os executivos da GAC a contratar o novo conjunto. Nada feito. "Eles acharam o nome maluco e inventaram todos os pretextos para que eu não fosse vê-los." Em vez de desistir, ele fez algumas investigações a respeito dos Beatles e chegou a Brian Epstein. Deve ter sido uma brincadeira de criança impressionar Brian com a relação dos artistas que conhecia, temperada com algum exagero. "Eu o atingi com minha experiência", recordou Bernstein. "Tony Bennett no Carnegie Hall, Judy Garland no Carnegie Hall." Os nomes e o lugar

foram tudo de que ele precisou para vender a Brian a idéia de apresentar os "Beatles no Carnegie Hall". Então "fizemos um trato pelo telefone: 6,5 mil dólares por dois espetáculos", no início de 1964.

Dependendo do ponto de vista, o acordo poderia ser brilhante ou totalmente idiota. O dinheiro não viria da agência, nem de nenhum produtor. Bernstein iria tirá-lo do próprio bolso para que um conjunto desconhecido nos Estados Unidos se apresentasse no Carnegie Hall. Quem iria vê-los? Como poderia criar interesse?

No primeiro encontro de ambos em Nova York, Brian trouxe as respostas. A Capitol, revelou ele, tinha concordado em lançar "I Want to Hold Your Hand" em janeiro. Como Bernstein tinha agendado o Carnegie Hall para uma quarta-feira, dia 12 de fevereiro – os fins de semana eram reservados à orquestra sinfônica –, isso lhes dava um mês para fazer publicidade boca a boca. Então Brian deixou cair o argumento decisivo: duas apresentações no Ed Sullivan Show. Quando Bernstein ouviu isso, segundo ele, ficou tranqüilo, já que "naqueles dias, quando alguém aparecia duas vezes no *Ed Sullivan*, é porque era um astro".

Então, sem que ninguém esperasse, a Capitol anunciou que pretendia investir a impressionante quantia de 40 mil dólares na promoção do novo disco dos Beatles. A súbita mudança de atitude jamais foi explicada, mas, para Bernstein, era sinal indiscutível de que uma nova estrela surgia.

[III]

Mesmo com Brian nos Estados Unidos, os Beatles permaneciam em constante movimento. Durante cinco semanas, fizeram uma série infindável de apresentações – todas com lotação esgotada –, numa cansativa maratona em que pulavam de cidade em cidade. Em todas encontravam surtos recentes de beatlemania, que se alastrava como gripe. Porém, à medida que a beatlemania crescia, a vida na estrada se tornava mais precária. Horas de descanso, antes preciosas, eram agora motivo de preocupação, tendo de envolver planos de segurança e rotas de fuga.

"Garotas estão desmaiando nas ruas", reportou a *Melody Maker* pouco antes da turnê. "Grande número de pessoas se machuca nos tumultos." Algumas administrações locais tentaram contornar o problema determinando que carros da polícia fossem buscar os Beatles nos arredores das cidades. Perto de Birmingham, notícias de "fãs fora de controle" obrigaram os Beatles a trocar de roupa com os policiais, para que o disfarce lhes permitisse entrar na cidade. "Colocá-los dentro da cidade", de acordo com o jornal, "foi quase uma operação militar."

Colocá-los fora era ainda pior. Em Sunderland, como refugiados, os Beatles foram conduzidos por um corredor estreito e escuro, nos fundos do palco, que levava a um quartel do corpo de bombeiros. Um a um, desceram pelo poste e ficaram aguardando enquanto um carro, usado como isca, atraía os fãs para uma corrida desabalada pelas ruas desertas. Claro que havia outro lado nisso tudo. Antes de uma apresentação no East Ham, George Martin apareceu nos camarins para anunciar solenemente que "I Want to Hold Your Hand" já tinha vendido mais de 1 milhão de cópias antes do lançamento. Era uma notícia incrível, a primeira vez que isso acontecia na indústria fonográfica britânica. Os Beatles, como era de prever, ficaram exultantes.

Uma nova estratégia de fuga passou a ser desenvolvida para os espetáculos. Todos os planos se concentravam no carro que os Beatles utilizavam, um Austin Princess que ficava em frente à porta da entrada dos artistas. Era um tipo de veículo considerado inferior. "Eu achava que eles deveriam ter um Daimler, um Bentley ou um Rolls-Royce", recorda Alistair Taylor. Mal Evans, um brutamontes que fora leão-de-chácara no Cavern, contratado em agosto para auxiliar Neil Aspinall na tarefa de guarda-costas, percebeu a desaprovação de Alistair, e explicou a situação. Eles tinham testado todas as limusines disponíveis, disse ele, e descobriram que somente o Princess tinha portas que se abriam totalmente. Dessa forma, os Beatles podiam praticamente mergulhar no veículo.

Enquanto algumas perguntas passavam por sua cabeça, Taylor foi puxado para dentro do carro, que já estava rodando. Em frente, "um cordão de policiais continha um mar de cabeças histéricas". Um carro de polícia emparelhou com o deles, com as luzes piscando.

O carro acelerou e então freou com estrépito em frente a duas portas de aparência inocente localizadas nos fundos do teatro. Estas se abriram de repente e quatro manchas indistintas saíram correndo: primeiro Paul e depois John, seguidos por George e Ringo. Cada beatle pulou de cabeça no banco traseiro do Princess – exceto Ringo, que caiu de cara, com os pés presos na sarjeta.

"Rich, Rich, *vamos nessa*, cara!"

"Estou com a porra dos pés presos", gemeu Ringo.

Antes que alguém reagisse, os outros três beatles pularam do carro, pegaram Ringo, como se fosse um embrulho, e o jogaram no banco traseiro. Alistair se adiantou e bateu a porta, e em seguida Mal pisou fundo.

"Então é isso a beatlemania", brincou Alistair. Ele não conseguia acreditar no que via, quando, logo após o carro sair cantando pneus, o cordão de policiais foi rompido e centenas de adolescentes se precipitaram atrás deles como se fossem um enxame. "Entramos com a sirene ligada no centro de Londres, com as luzes azuis piscando e avançando todos os sinais", conta ele. "Foi como se a rainha estivesse chegando – só que eram quatro músicos de Liverpool."

◆◆◆

O dia 22 de novembro trouxe um clima de expectativa, no Merseyside, quanto ao lançamento do segundo LP da banda, *With The Beatles*, que deveria chegar às lojas locais naquela tarde. Sabia-se que seria uma seleção de catorze canções, mas havia uma excitação febril em torno do projeto, que só iria se dissipar quando o disco estivesse de fato nas mãos do público. Não se falava em outra coisa nas casas noturnas da cidade e os periódicos musicais já tinham publicado elogios. O *Melody Maker*, em um debate que promoveu com três *disc jockeys*, saudou o lançamento como "um grande álbum, que põe os Beatles indiscutivelmente no topo da árvore *beat*". Alan Smith classificou-o, na *NME*, como "um triunfo", prevendo que iria liderar as paradas de sucesso durante oito semanas, o que seria um recorde. "Quase todas as canções de *With The Beatles* são intensas e vibrantes", revelou Smith, mencionando "All My Loving" como o verdadeiro "destaque" do disco.

"O segundo LP era ligeiramente melhor do que o primeiro", disse George, "visto que gastamos mais tempo nele e havia mais músicas originais." Sete composições de Lennon e McCartney – metade das canções – compunham a seleção. Seguindo a mesma orientação do primeiro álbum, de mesclar trabalhos de sua autoria com versões de artistas americanos, os Beatles produziram trinta e três minutos e meio de canções que colocaram em polvorosa o ambiente pop. Não havia nada de tímido ou reprimido no disco, da fulgurante e arrebatadora "It Won't Be Long" até a última batida de "Money".

Entre elas estava "All I've Got to Do", um tipo de chachachá lento, mas agradável, inspirado no primitivo rhythm and blues que era popular em Nova York. Foi concebida, recordou John, como uma tentativa de compor à maneira de Smokey Robinson. Mas, na verdade, está mais próxima de "Baby It's You", gravada pelas Shirelles, e dos primeiros discos dos Drifters. E, apesar de "All I've Got to Do" ser sombria e melancólica, o disco tem um clima equilibrado. Os fãs não poderiam ter esperado um hino jovem mais exuberante do que "All My Loving", que se tornou instantaneamente um clássico dos Beatles. A alegre simplicidade da canção, com seus belos vocais e o ritmo galopante dos tercilhos na guitarra base, além do refrão irresistível, representava perfeitamente o "som dos Beatles", que estava se consolidando. E a versão de "Please, Mr. Postman" é tocada com tamanha intensidade feroz, que a interpretação supera em muito a versão das Marvelettes.

"Nós estávamos muito interessados na música americana, bem mais do que na britânica", admitiu Paul mais tarde. Esse débito assumido com o rock'n'roll clássico trouxe-os de volta a "Roll Over Beethoven". Nas primeiras versões do grupo, as canções de Chuck Berry tinham sido uma constante no repertório. John sempre considerou Berry "um dos grandes poetas de todos os tempos, um poeta do rock", ao nível dos melhores (inclusive

Bob Dylan), e expressou sua admiração diretamente quando disse: "Sempre adorei tudo o que ele fez". Os solos de guitarra e o vocal de George nessa faixa prestam homenagem ao trabalho de Berry. Ele não tentou refiná-los, nem superar o original – apenas imprimiu-lhes mais intensidade, com um fundo de palmas que acentuava o ritmo.

Se alguma coisa sobressaiu por estar fora de lugar, foi a interpretação de Paul para "Till There Was You", bela balada extraída de *The Music Man**, cantada com tanto preciosismo que, segundo George, Paul "soava como uma mulher". Canções como essa, juntamente com "A Taste of Honey" e "Bésame Mucho", podem ser vistas como uma resposta dos Beatles ao pedido de George Martin e de Brian Epstein para que aumentassem seu público com uma seleção de clássicos pop. Material desse tipo sempre tinha feito parte do repertório dos Beatles, inclusive em Hamburgo e no Cavern. Servia para que os espectadores dançassem lentamente, acendessem cigarros ou, se ficassem muito entediados, fossem ao banheiro. Em um disco de rock, no entanto, ficou contrastante demais. Isso não abalou a credibilidade dos Beatles, mas não fez nada para aumentá-la.

Entretanto, havia muito território a ser explorado. Paul, que escrevera "Hold Me Tight" na Forthlin Road, quando ele e John ainda eram adolescentes, refere-se à canção como uma tentativa malsucedida de criar um compacto, mas aceitável como tapa-buraco em um LP. Fora reformulada e, mais recentemente, aumentada com um estranho *middle eight*, a parte intermediária, que eliminava sua aridez e despertava novo interesse. Até mesmo "I Wanna Be Your Man", interpretada com aspereza pelos Rolling Stones, ganha um tom mais intimista na versão de Ringo. E "Money", empolgante herança dos tempos de Hamburgo, era ouvida em todos os clubes que estivessem num raio de 15 quilômetros da Clayton Square, transformando a canção em algo muito diferente. Com a nova versão, os Beatles lhe deram uma potência que não tinha antes.

Entre os elementos que fizeram o LP superar seu antecessor estavam o *double-tracking* – uma inovação tecnológica que permitia gravar vozes e instrumentos em camadas, em vez de tudo ao vivo em apenas uma tomada de gravação – e a capa; um retrato em preto-e-branco em que os Beatles aparecem sérios, numa imagem etérea e perturbadora. Preocupados com o fato de que a EMI pudesse pressioná-los a utilizar o mesmo tipo de foto sem inspiração de *Please Please Me*, eles contrataram Robert Freeman, para que ele fizesse alguma coisa mais "artística", algo de impacto. "Mostramos a ele as fotos de Astrid e Jurgen [sic] tiradas em Hamburgo e perguntamos: 'Você não poderia fazer alguma coisa assim?'", recordou George. Freeman decidiu alinhar os Beatles contra as cortinas de

---

* *Musical da Broadway escrito pelo músico e dramaturgo americano Meredith Wilson, que também compôs todas as canções. No Brasil, ganhou o título de* O vendedor de ilusões. *(N. do T.)*

veludo do salão de jantar de um hotel em Bournemouth, utilizando a luz natural que se filtrava de uma enorme janela. Ficou tudo muito diferente das fotos alegres e brilhantes que as gravadoras preferiam. Por conseguinte, a reação dos executivos da EMI foi inevitável. Eles detestaram a concepção, dizendo que era "chocantemente sem humor", e ameaçaram trocar a capa por alguma coisa mais "feliz" e menos "séria". Brian também não se entusiasmou muito. "Ele estava convencido de que aquilo iria prejudicar a imagem deles", conta Tony Barrow, "mas os rapazes se mantiveram firmes."

Quando o LP finalmente foi lançado, ficou claro que a capa era exatamente tão fascinante quanto eles esperavam. Durante toda a tarde do dia 22 de novembro, fãs vestidos de beatles sitiaram as lojas. Peter Brown, que dirigia o departamento de discos da NEMS na ausência de Brian, lembra-se de estar despreparado para a procura desenfreada. "Nunca vi nada assim", diz ele. "Na minha experiência, nenhum disco jamais provocou esse tipo de frenesi. Havia centenas de garotos e garotas tentando entrar na loja; a multidão lotou a rua. Tivemos de chamar a polícia para colocar ordem nas coisas. Nossas caixas estavam tão ocupadas que todo o mundo, eu inclusive, trabalhou no balcão até a loja fechar."

Essa cena não se limitou a Liverpool. Em toda a Grã-Bretanha, garotas e garotos atacaram as lojas de discos para obter sua cópia de *With The Beatles*. Se o culto à personalidade havia rondado o conjunto, agora havia um fenômeno de vendas para solidificá-lo. Somente no dia do lançamento foram vendidas 530 mil cópias do LP, juntamente com 200 mil do compacto *She Loves You*, que já tinha ultrapassado a marca do milhão – números absolutamente impressionantes. Nenhum LP tinha despertado tanto interesse antes. Era um axioma das gravadoras que adolescentes só compravam compactos, e de raro em raro algum LP. Até o lançamento de *With The Beatles*, a EMI não tinha certeza de que o disco venderia bem. Agora tudo havia mudado.

Please Please Me ainda vendia feito pão quente e, ao fim do dia 22 de novembro, estava emparelhado com *With The Beatles*. Dois LPs do mesmo artista nas paradas britânicas era coisa realmente muito rara; isso acontecera pela última vez em 1960, com Elvis Presley. Mas naquela tarde as vendas eram tão expressivas que a *NME* mostrou o novo álbum na lista dos trinta mais vendidos – na décima quinta posição.*

Esses fatos e números dominavam as conversas em um DC-3 lotado de fãs dos Beatles que decolava do aeroporto de Speke, naquela mesma tarde, a caminho de Hamburgo. O Cavern patrocinava o vôo, que fora fretado para coincidir com o lançamento do

---

* O recorde de melhor entrada de um lançamento nas listas foi estabelecido pelo LP *Songs for Swingin' Lovers,* de Frank Sinatra, que estreou nas paradas, em 1956, em décimo segundo lugar.

novo LP dos Beatles. Cerca de trinta jovens participavam da excursão, juntamente com Allan Williams, Bob Wooler, Bill Harry e outros coadjuvantes da ascensão dos rapazes em Liverpool. Durante a viagem, todos cantavam as canções de *With The Beatles* – que já conheciam de cor, dos *shows* – e se extasiavam com os acontecimentos impressionantes dos meses anteriores. Nada mais, no momento, parecia ter importância. Os rapazes tinham ido não apenas muito longe, mas muito rápido: das ruelas de Liverpool às avenidas aristocráticas de Londres, onde a própria rainha tinha cruzado seu caminho. Apenas um ano antes, eles alternavam sua vida entre uma boate num porão e a traseira de uma perua enferrujada, carregando somente uma fita demo de má qualidade e o inabalável sonho de se tornarem astros do rock'n'roll. Agora construíam esse sonho, e todas as atenções do país estavam voltadas para Liverpool. Era um conto de fadas que se tornava realidade. Os fãs que estavam no avião – aqueles que tinham acompanhado tudo desde o início, que *souberam* desde o início – estavam tão encantados que, apesar de se encontrarem a mais de 7 mil metros de altitude, pareciam estar ao lado de seus ídolos.

Mas, quando o avião aterrissou em Hamburgo, não havia nenhum tapete vermelho para eles. Também não havia nenhum preparativo para ajudá-los a desembarcar. "Ficamos de pé na pista por um tempo que pareceu uma eternidade, esperando por uma condução que nos levasse ao Star-Club", conta Wooler. Estranhamente, não havia o movimento habitual de um aeroporto. Apenas uns poucos aviões pousados a distância; tudo estava tão deserto quanto o estacionamento de uma igreja fechada. Os passageiros começaram a ficar impacientes, depois irritados. Finalmente, um funcionário saltou de um carro e se dirigiu a eles de forma desajeitada. "Oh, notícias terríveis, *terríveis*, sobre John Kennedy", disse ele compungido. O presidente americano tinha levado um tiro – e estava morto; o mundo estava de luto. "Vocês vão encontrar quase tudo fechado na Reeperbahn. E acho que o seu Cavern também estará fechado hoje."

De Hamburgo, no entanto, a tragédia americana e suas reverberações pareciam tão distantes quanto as margens do Mersey. Os bares mais ordinários – aqueles em que até os cataclismos são tratados com deboche – funcionavam a todo o vapor, servindo quantidades fantásticas de álcool à comitiva de jovens, que se aferravam aos Beatles como se estes fossem uma jangada em meio a uma inundação. Durante três dias e três noites, eles beberam até cair, afastando o mundo real da cabeça. Embora a História estivesse em um mau momento, havia fagulhas de "esperança e alívio" na música dos Beatles. Esse foi apenas o começo da dependência do rock como forma de escapar das agruras do mundo – o que iria caracterizar toda uma geração. Pelos cinco anos seguintes, ou mais, a música e outras formas de intoxicação se transformariam em forças libertadoras, a distração que ajudava os jovens a fugir das coisas ruins. Na volta a Liverpool, explica Wooler, "nós nos sentíamos

tão diminuídos pelas nossas fraquezas que, quando o piloto anunciou o assassinato de Lee Harvey Oswald, nem conseguimos abrir os olhos; ficamos lá sentados feito zumbis".

◆◆◆

Na última semana de novembro, "She Loves You" voltou ao primeiro lugar nas paradas da *Record Retailer*, juntamente com a notícia de que o compacto seguinte da banda, "I Want to Hold Your Hand", já tinha mais de 1 milhão de encomendas antecipadas. Na semana seguinte, "She Loves You" manteve a posição, enquanto "I Want to Hold Your Hand" subiu para o terceiro lugar. A versão de Billy J. Kramer and The Dakotas para "I'll Keep You Satisfied", de John e Paul, ficou no sexto lugar e "I Wanna Be Your Man", com os Rolling Stones, apareceu em trigésimo. A lista da *NME* foi ainda mais gratificante, pois colocava *With The Beatles* e *Please Please Me* disputando o primeiro lugar, com os três compactos duplos – *Twist and Shout*, *The Beatles Hits* e *Beatles Nº1* – vindo logo atrás. O domínio não tinha precedentes. Os Beatles haviam tomado conta das paradas de sucesso.

Os Estados Unidos finalmente se deram conta do fenômeno. Em meados de novembro, as três grandes redes de televisão americanas enviaram equipes de gravação ao Winter Garden Theatre, em Bournemouth, para registrar o fenômeno dos Beatles. As reportagens que enviaram receberam esparsa cobertura, mas a impressão de um dos espectadores desencadeou uma enorme onda de interesse. Uma garota chamada Marsha Albert ficou tão intrigada com a música, que escreveu ao *disc jockey* da estação de rádio WWDC, de Washington, pedindo para ouvir alguma coisa dos Beatles. Aquela estação, em particular, era um lugar estranho para fazer tal pedido, pois costumava tocar uma miscelânea de clássicos pop, atendendo a um público devotado de Frank Sinatra e Nat King Cole. Esporadicamente, uma canção de rock'n'roll pingava na programação. Mas o *disc jockey*, um sujeito genial chamado Carroll James, conseguiu um exemplar importado de "I Want to Hold Your Hand" e convidou Marsha Albert a apresentar a canção.

No dia 17 de dezembro de 1963, ela leu umas poucas linhas que James tinha rabiscado e lançou os Beatles nas ondas do rádio americano. Quando a música terminou, James convidou os ouvintes a dar sua opinião. Como ele recordou mais tarde: "A central telefônica simplesmente enlouqueceu". Todas as luzes se acenderam. Completamente despreparado para aquela reação, James tocou de novo a música, coisa que "nunca tinha feito antes". E continuou programando "I Want to Hold Your Hand" todas as noites, naquela semana, entrando no meio da música para dizer: "Uma exclusividade da WWDC!", de modo que a WPGC, a maior estação local destinada ao público jovem, não pudesse gravá-la.

Os acontecimentos na WWDC fizeram soar o alarme na Capitol Records, que estava planejando lançar o compacto no final de janeiro. Depois de um dia com memorandos voando para lá e para cá, a Capitol decidiu mudar o lançamento de "I Want to Hold Your Hand" para 27 de dezembro. O disco não chegaria às lojas antes do Natal, mas os Beatles não se importaram com isso. Era o melhor presente que poderiam ter desejado, e finalmente estava embaixo da árvore.

◆◆◆

Depois de "I Want to Hold Your Hand" ter se revelado uma mina de ouro, a participação no Beatles Fan Club já não era privilégio das meninas que freqüentavam o Cavern. Solicitações choviam de todo o país, o que sobrecarregou os correios. "Chegou uma hora em que tínhamos uma pilha com milhares de sacos de correio, cada um com centenas de formulários, acompanhados de ordens de pagamento para ingresso no fã-clube", recorda Barrow, que percebeu o perigo de terem sido tão negligentes. "Só Deus sabe quantos sacos foram roubados da escadaria que levava ao escritório, sobre aquela livraria encardida."

As reclamações se seguiram e não demorou para que a mídia, principalmente os tablóides, soubessem da história. O que teria acontecido, perguntaram os repórteres, com todo aquele dinheiro enviado aos Beatles? Como iriam acalmar os milhares de adolescentes frustrados?

Em face do iminente desastre de relações públicas, Epstein instruiu Tony Barrow a contabilizar os prejuízos e encontrar uma solução. Barrow decidiu criar imediatamente uma mala-direta e aplacar os que estavam se sentindo menosprezados, oferecendo-lhes um presente de Natal especial. Mas o quê? Todas as opções convencionais – chaveiros, braceletes, camisetas – iriam abocanhar um naco enorme do orçamento da NEMS. Teria de ser alguma coisa, Brian insistia, "que só custasse alguns *pence*". Finalmente, quando parecia não haver mais esperanças, Barrow teve sorte. Folheando a revista *Reader's Digest*, ele deparou com uma coisa chamada *flexi-disk* – um disco de plástico do tamanho de um 45 rotações, mas que tocava à velocidade de 33 rotações por minuto. A revista o utilizava de forma inteligente, para oferecer uma prévia das músicas de seu clube do disco. "Minha idéia era gravar uma mensagem bem-humorada dos Beatles para os fãs, presenteando-os com uma coisa totalmente exclusiva – e *gratuita*. Falei com os rapazes, que adoraram a idéia, e cada um quis fazer sua parte."

Trechos da gravação foram liberados para a imprensa, que a chamou de "o mais louco cartão de Natal de todos os tempos". Seguindo um esboço de roteiro feito às pressas,

o disco trazia mais daquela "loucura adorável", aqueles comentários espirituosos que os fãs tinham se acostumado a esperar dos Beatles. Cada músico fazia uma saudação pessoal (muitos dos aficionados detectaram o dedo de John em todas), recheada de trocadilhos e brincadeiras. Havia paródias de canções de Natal. Cada um cantava trechos das suas favoritas; a interpretação mais bizarra talvez tenha sido a versão "à moda de Buddy Greco*" de Ringo para a canção natalina "Good King Wenceslas", depois da qual George sentencia: "Obrigado, Ringo – depois vamos ligar pra você".

Às vezes, o grupo respondia diretamente aos fãs. "Alguém perguntou se ainda gostávamos de *jelly babies*** ", disse Paul, referindo-se a um comentário de John, durante uma entrevista no início do ano, em que ele manifestou seu apreço por balas. Na ocasião, John tinha brincado, dizendo que George tinha comido todo o seu estoque. "No dia seguinte", recordou John, "comecei a receber jujubas, com um cartão que dizia: 'Não dê nenhuma ao George'. E George ganhou algumas, com o recado: 'Aqui vão algumas para você, George; não precisa pegar as do John'. Depois o negócio degringolou." A partir daquele dia, os Beatles eram recebidos no palco com uma chuva de confeitos – sacos inteiros e até caixas. Parecia uma zona de combate, os projéteis doces ricocheteando nas guitarras e nos pratos. Em um *show*, chegaram a cortar o supercílio de John, o que levou Ringo, pela primeira vez, a dizer no palco que "aquilo era perigoso". "Bem, já estamos *curados* do vício das balas", declarou Paul no *flexi-disk*, na esperança de acabar com aquilo.

Para preservar o tom amalucado do disquinho, que era interrompido por algumas palavras de sincero agradecimento, os Beatles cantaram mais uma paródia: "Ricky the Red-Nosed Ringo [Ricky, o Ringo de Nariz Vermelho]", que termina com estrondosas gargalhadas. No final, depois de recuperar a seriedade, os rapazes lêem uma mensagem inspiradora.

O resultado foi um sucesso estrondoso. Os membros do fã-clube, tão negligenciados, deliciaram-se com o disco e obtiveram o que todos os fãs, na verdade, desejam: ter alguma coisa que ninguém mais tem, algo pessoal, com estoque limitado. Com exceção de uns poucos pais descontentes, ninguém registrou reclamação alguma a respeito do extravio das inscrições. E, se alguém quisesse criar algum problema, Barrow tinha poder para utilizar a arma derradeira: um telefonema pessoal de um dos rapazes. "Nunca nos preocupamos a esse respeito", diz ele, "porque sabíamos o efeito que uma coisa assim teria."

◆◆◆

---

* *Pianista e cantor de* big band *americano da década de 1950. (N. do T.)*

** *Pequenos confeitos de goma geralmente em forma de bebê, às vezes também conhecidos como "jujubas" ou "feijõezinhos" (dependendo do sabor e do formato). (N. do T.)*

Nenhum dos beatles gostava, realmente, das mudanças que o sucesso provocara em sua imagem. Paul achava que estavam fora de sua verdadeira área e se encontravam ainda "na periferia do *showbiz*". John, que nunca escondeu sua insatisfação com a falsa imagem de engomadinhos, irritou-se quando um fã descreveu a música dos Beatles como "autêntica". Sentimentos desse tipo estavam se tornando um problema para os rapazes, que sentiam que seu estilo, aperfeiçoado em Liverpool e Hamburgo, estava em processo de deterioração.

A última jogada promocional era o *Beatles Christmas Show*, o qual, desde que fora anunciado em setembro, adquirira vida própria. Concebido como um "espetáculo residente" – isto é, os Beatles permaneceriam em um mesmo lugar durante semanas –, fazia parte da velha tradição britânica de reunir comédia, música e pantomima em um espetáculo leve, de forma a atrair um público familiar.

A cena teatral de Londres era dominada por um grupo fechado: uma panelinha de empresários espertos e sem escrúpulos, liderada por Lew Grade e seu irmão Bernie Delfont. Todas as produções de grande porte encenadas na cidade passavam por suas mesas. Muitos teatros tradicionais tinham caído na jurisdição dos Grades, assim como atores e agências. O destino de todo o setor estava atrelado a um aceno de suas cabeças. Pessoas de fora eram olhadas como baratas.

Os Grades só se interessavam pelo que conseguiam controlar e já tinham procurado Brian com uma oferta para incorporar a NEMS a seu império. Delfont propusera a generosa quantia de 150 mil libras pelo controle de metade da firma. Brian ficara tentado. As coisas tinham tomado um vulto muito maior do que ele estava preparado para administrar, e a tensão já o estava deixando maluco. Porém, quando sondou os Beatles, estes desaprovaram o negócio em uníssono. "Eles disseram que preferiam acabar com o conjunto a deixar de trabalhar comigo", contou Brian a um amigo, de forma um tanto presunçosa. Depois, em uma versão mais fiel, acrescentou: "John me disse para 'me mancar', o que foi *muito* comovente".

De qualquer forma, já estava mais do que na hora de mudar a NEMS para Londres. Com Brian ausente durante grande parte do tempo, o escritório na capital entrara em decadência e seu funcionamento, segundo Alistair Taylor, "estava um caos". Não havia ninguém com autoridade suficiente para tomar decisões. E o chefe do escritório, Barry Leonard, revelara-se incapaz de tomar as rédeas do negócio. Enquanto isso, Brian percorria prédios comerciais em Londres. Acabou encontrando um espaço, a preço razoável, no quinto andar do Sutherland House, na Argyll Street. Ainda inacabado, era uma espécie de estúdio, considerado "muito revolucionário" para a época, com dois gabinetes fechados e um labirinto de cubículos impessoais. "Não era um escritório maravilhoso", diz Taylor, mas a localização

era ideal, bem ao lado do Palladium. Segundo Tony Barrow, "Brian adorava a idéia de que, do outro lado das paredes, Judy Garland poderia estar ensaiando".

Além disso, Brian temia regressar a Liverpool. No que dizia respeito a novos talentos, o armário local já estava vazio; os melhores grupos do lugar estavam todos no elenco da NEMS. E havia um estranho e permanente ressentimento no ar, em parte provocado pela percepção de que Brian havia drenado a cidade de seus melhores talentos, sem nenhuma consideração com os fãs. John tinha sentido isso antes mesmo da explosão musical do Merseyside. "Quando saí de Liverpool com o conjunto", lembrou ele, "um monte de pessoas de Liverpool nos disse: 'Vocês nos decepcionaram'". Era uma reação compreensível.

Brian, sempre um forasteiro, sem o menor pendor para a assimilação, não ajudava muito. Na última vez em que retornara à NEMS, vindo de Londres, "chegou ao escritório em seu Jaguar XK-E novo em folha", lembra Frieda Kelly, que o viu estacionar. Isso era digno de nota, principalmente em Liverpool, cujas fábricas eram grandes produtoras de carros populares. De certa forma, o Jaguar apenas confirmava o que todos suspeitavam: a NEMS estava nadando em dinheiro, crescendo além de todas as expectativas – o que constrangia os *scousers*, que consideravam a extravagância uma coisa vulgar.

Uma hora mais tarde, Billy Hatton, o baixista do Fourmost, havia aparecido trazendo presentes. Sua mãe tinha um quiosque em Moorfields, de onde ele tinha trazido uma caixa com refrigerantes gelados para o pessoal da NEMS. "Vocês viram o carro de Eppy?", ele perguntou, com um riso de zombaria. "Quem jogou ácido em cima dele?" Kelly, que estava falando com um amigo, recorda-se de ter rido da brincadeira. "Então percebemos que ele não estava brincando", diz ela. "Todos correram para fora e, realmente, era verdade. Que estrago! A pintura estava cheia de bolhas e começava a descascar. Tinha sido arruinada."

Na manhã seguinte, Brian anunciou que a empresa seria transferida para Londres.

◆◆◆

O *Beatles Christmas Show* seria a primeira produção lançada pelo novo escritório da NEMS em Londres. Brian estava decidido a fazer de tudo para que fosse bem-sucedida. Então contratou um calejado agente de espetáculos de variedades, Joe Collins, cujas filhas, Joan e Jackie, eram fãs dos Beatles. Collins colocou-o em contato com Peter Yolland, um especialista em produzir pantomimas de Natal nas maiores cidades do interior da Grã-Bretanha.

"Minha idéia era que os Beatles deveriam fazer coisas que nunca tivessem feito antes", diz Yolland. Ele pretendia deixar a parte musical por conta dos rapazes, mas iria apresentá-los em esquetes concebidos segundo a velha arte da pantomima – com a

dramatização de um conto de fadas, seguida de uma comédia rasgada. O roteiro seria repleto de referências atuais, para encorajar a participação da platéia. E era previsivelmente sentimental: a heroína, Ermyntrude, é expulsa de casa por ter tido um bebê; abandonada e sozinha, cai nas garras de um vilão bigodudo, Sir John Jasper (interpretado com bastante vilania por John Lennon, de cartola e empunhando um chicote), que a amarra nos trilhos do trem; na última hora ela é resgatada por Valiant Paul, the Signalman (Valoroso Paul, o Sinaleiro). Nunca houve a menor dúvida de que a "doce mocinha", envergando xale e meias de renda, seria interpretada por ninguém menos que George; como beatle mais jovem, o papel mais escrachado naturalmente foi destinado a ele. Faltava Ringo. Depois de algumas deliberações, ele recebeu o papel de Mago da Neve, um elfo desajeitado, vestido de preto dos pés à cabeça, que saltitava pelo palco, jogando confetes brancos sobre os outros beatles.

Hoje em dia, seria difícil imaginar homens daquela idade, e ainda por cima astros do rock, se submetendo a isso. Mas os Beatles o fizeram – "com a maior boa vontade e sem nenhum ressentimento", diz Yolland, que ensaiou com os rapazes nas melhores circunstâncias possíveis. Ninguém reclamou nem se recusou a fazer qualquer coisa – nem mesmo George, bastante constrangido com a roupa feminina que seria obrigado a usar.

A apresentação musical dos Beatles – uma série de nove músicas – acontecia quase no fim do espetáculo, que durava duas horas. Antes deles, apresentavam-se os demais artistas da NEMS, que interpretavam uma mistura de seus sucessos com canções de Natal. O espetáculo completo era um descontraído teatro de variedades. Mas nada disso interessava ao público, constituído em sua maioria por fãs do sexo feminino cujo único objetivo era admirar seus queridinhos – os Beatles – com olhos molhados de lágrimas, mãos apertando o rosto, bocas entortadas de angústia e gritos apavorantes que flutuavam em ondas, como se tivessem sido provocados por choques elétricos. Nigel Walley, ex-quarry man, agora golfista profissional em Wrotham Heath, no Kent, resolveu comparecer ao Astoria para dar uma espiada em seus antigos colegas. Walley diz que foi assombrado por aquelas cenas durante várias semanas depois disso. "Eu costumava acordar no meio da noite, achando que devia ter sonhado com aquilo."

Nos bastidores, a polícia tinha de enfrentar seus próprios pesadelos. As estratégias para que os rapazes saíssem do teatro tinham sido ensaiadas com precisão de segundos. O tamanho e a distribuição do espaço do Astoria, com suas 27 saídas, ofereciam milhares de opções. (A polícia telefonava para os produtores dez minutos antes do final de cada apresentação, para informar os detalhes da rota escolhida para aquela noite.) Talvez o melhor salvo-conduto fosse a execução obrigatória de "God Save the Queen"* no encerramento do

---

* *Hino do Reino Unido. (N. do T.)*

espetáculo. Durante aqueles dois minutos e meio, as pessoas permaneciam de pé, em posição solene, como virtuais prisioneiros, enquanto os Beatles, escoltados por um lanterninha, escapuliam por uma das emaranhadas passagens subterrâneas.

"Elas não estão *escutando* nada", reclamou John, com amargura, das platéias magnetizadas. "Tudo o que fazem é enlouquecer." A futilidade daquilo o corroía. Em algum lugar no caminho, a música tinha ficado em segundo plano em relação a *serem* The Beatles. O sucesso não diminuía o descontentamento de John, e ele se martirizava por incentivar a situação. Pete Shotton percebeu que a mágoa o estava destruindo. John se sentia aprisionado na celebridade recém-adquirida, desempenhando um papel que não lhe dava prazer. Semana após semana, sentia-se como se fosse uma fraude. Diz Shotton: "Ele logo percebeu [...] que estava sendo afastado do mundo – que as coisas só iriam piorar. Ele sentiu muito cedo que aqueles eram os contras".

Mas também havia os prós.

Capítulo 24 | Era uma vez na América

[I]

Um raio de sol atingia a asa prateada a estibordo do avião da Pan Am, no vôo 101, projetando réstias de luz pelo interior da cabine. Três dos beatles se espremiam em uma janela para contemplar a vista enquanto o avião fazia uma curva fechada sobre a costa leste de Long Island. Na primeira classe, rígido, John segurava as mãos úmidas de Cynthia, sentado atrás dos outros e olhando para as costas do assento à frente. Ele ficara indisposto durante a última hora do vôo, e seu rosto havia se fechado numa expressão que um companheiro de viagem entendeu como "dúvida". Inicialmente, John havia "ficado alucinado com a idéia" daquela visita – vinha prestar uma homenagem à terra de seus ídolos: Chuck, Elvis e Buddy. Mas, conforme a realidade se aproximava, ele se convencia do inevitável fracasso que sobreviria.

Naquela manhã, a multidão de 4 mil fãs foi até Heathrow para ver os rapazes, enquanto músicas dos Beatles "reverberavam pelo sistema de comunicação do aeroporto". Foi uma visão estimulante quando surgiram na pista do aeroporto, bonitos e sorridentes em seus novos ternos de pêlo de cabra angorá talhados em Londres por Dougie Millings, com base em uma série de esboços de Paul. Para executar a coreografia de última hora criada por Brian Epstein, eles pararam a menos da metade do trajeto até o avião, viraram-se e acenaram ao mesmo tempo, olhando para o terraço de observação, que estava tomado por faixas de encorajamento e repleto de adolescentes que vibravam, gritavam e se equilibravam precariamente sobre os parapeitos. Os Beatles riram e gritaram de volta para eles, contagiados. Era impossível não sentir a animação, o apoio fiel de seus leais fãs a torcer por eles, orgulhosos pelo fato de os Beatles estarem indo para os Estados Unidos. Não havia "nada igual no mundo", de acordo com Paul.

◆◆◆

"Em Liverpool, quando se está à beira do mar, sabemos que a próxima parada são os Estados Unidos", John disse muito depois, mas o romance com os EUA estava nele desde a infância. Para o garoto incansável e rebelde de Woolton que tinha "um punhado de idéias se agitando na cabeça", tudo o que lhe dizia algo estava lá fora, em algum lugar no horizonte, a oeste – nos Estados Unidos. Brando, os poetas *beatnik*, o rock'n'roll: havia muito ele tinha caído sob o encanto desses ícones. Naquele momento, porém, com o país a apenas alguns minutos dele, a sensação talvez fosse forte demais para John.

Ele respirou fundo, com expressão inquieta no rosto belo e severo, e olhou em redor a cabine cheia de repórteres, fotógrafos, amigos e seguidores que haviam se juntado aos acompanhantes dos Beatles: a sempre alegre Maureen Cleave, do *Evening Standard*, que nas semanas anteriores tinha se transformado em relações-públicas informal dos rapazes; Harry Benson, o inoportuno fotógrafo do *Daily Express*, homem talentoso, embora irritante, a quem a Pan Am cedera, relutantemente, a permissão para tirar fotos com exclusividade durante o vôo; George Harrison, o colunista de nome improvável do *Liverpool Echo*, que por anos se recusara teimosamente a escrever uma palavra sequer sobre os Beatles; e Phil Spector, nervoso e paranóico como bom pomerano, que embarcou no mesmo vôo que os Beatles porque, conforme lembrava George, "ele acreditava que éramos vencedores e que, portanto, o avião não cairia".

Brian, sutil como um diplomata, havia acomodado o grosso dos acompanhantes na classe econômica do Boeing 707, onde os menos refinados não poderiam incomodar os Beatles. George, em especial, queria ficar em paz; ele estava lutando contra uma fraqueza que os rapazes inicialmente pensaram ser ansiedade, mas que estava se desenvolvendo progressivamente em forma de gripe. Além disso, havia muitos "clandestinos" a bordo – industriais britânicos que compraram passagens no vôo 101 para assediar os Beatles com propostas mirabolantes de negócios. Desde a decolagem, eles não paravam de mandar repetidamente uma aeromoça até a primeira classe para exibir produtos variados com propostas de *merchandising*. E não se cansavam de surpreender os rapazes com a infinidade de bugigangas baratas que já estava sendo produzida para ganhar dinheiro com o nome deles: lanternas, relógios, casacos, travesseiros, cachecóis, canetas, braceletes, jogos e vários tipos de perucas, que imitavam os cabelos dos Beatles e se tornaram um modismo bobo. Aquela era a oportunidade para aumentar ainda mais o rol de bobagens.

Quando os itens lhe eram passados, John olhava cada um deles como se fosse uma meia suja e o pegava pelas beiradas, com dois dedos. Eram coisas que nunca o interessaram muito, embora ele tivesse algum vago apreço pelos lucros produzidos por

elas. De tempos em tempos, Brian se esforçava em reafirmar aos Beatles que nada que os envergonhasse seria licenciado. Além disso, naquele momento John conseguia se concentrar somente nos dez dias seguintes em Nova York – e em não se sentir intimidado com *isso*. "Ir para os Estados Unidos era um grande passo", Ringo admitiu. O significado disso, o peso, o deixou "com um pouco de ânsia" também, embora estivesse visivelmente animado no momento em que pousaram em Nova York. Paul também foi ouvido confidenciando a Phil Spector seus receios, mas eles logo foram interrompidos por um comunicado da cabine. Como lembrou Paul, estas foram as palavras que ouviram: "O comandante pediu que transmitíssemos a seguinte mensagem: 'Avisem aos rapazes que há uma enorme multidão esperando por eles'".

Conforme o avião taxiava, os Beatles se espremeram junto às janelas para ter uma visão melhor da cena que se desenrolava no terminal. Todos os lugares para onde olhavam estavam repletos de jovens. Gritos e aclamações irromperam dentro do avião, e pela primeira vez desde Londres o rosto de John se iluminou com um sorriso. "Olhe só pra isso!", sussurrou um deles roucamente, com a voz lutando entre o alívio e a alegria. Fãs americanos estavam se concentrando ali desde o início da manhã, motivados pelos mais famosos radialistas de Nova York, que transmitiam ao vivo do aeroporto. Durante o dia todo eles instigaram os fãs a ir até lá, tocando discos dos Beatles ininterruptamente e oferecendo prêmios: perucas do penteado dos Beatles, casacos e fotografias. Como resultado, conseguiram recrutar a maior multidão que o Kennedy International Airport já reunira. "Nem para reis ou rainhas se viu nada igual", disse um policial do portão. O *New York Times* relatou que "três mil adolescentes ficaram em quatro fileiras na galeria superior da área de desembarque internacional [...] garotas, garotas e mais garotas". Do avião era possível vê-las pulando, indóceis, muito parecidas com suas equivalentes britânicas. A polícia, usando cada homem disponível, formou cordões de isolamento para tentar conter as jovens, mas, quando o avião desligou os motores, a batalha parecia perdida. Por vezes, alguma garota mais corajosa se atirava sobre a parede de uniformes azul-marinhos – como um atacante de futebol americano em direção à meta – e era energicamente repelida. Uma espectadora mais velha sofreu um leve ataque do coração, e, de acordo com o *Daily News*, "alguns socos foram trocados enquanto as fãs lutavam pelos melhores lugares".

Quando os rapazes chegaram à porta da aeronave, sorriram e gritaram para a multidão, acenando aleatoriamente; um radialista sem fôlego se esforçou para descrever suas expressões: "Até onde posso ver, os quatro beatles estão na porta da aeronave, e é quase certo que se encontram completamente estupefatos. Ninguém, *ninguém* mesmo, nunca viu ou suspeitou algo sequer remotamente parecido ao que estamos vendo!"

"Nós tínhamos ouvido dizer que nossos discos estavam vendendo bem nos Estados Unidos", lembrou George, um tanto dissimuladamente (eles haviam atingido a marca de 2,6 milhões de compactos vendidos em quase duas semanas e meia), "mas foi só quando descemos do avião [...] que entendemos o que estava acontecendo. Ao ver os milhares de jovens que foram nos receber é que constatamos quanto éramos populares por lá." Eles mal se continham de alegria.

Por questões de segurança, os Beatles foram liberados de passar pela alfândega e seguiram diretamente para a entrevista coletiva de imprensa no saguão térreo da seção de desembarque da Pan Am. Mais de duzentos repórteres e fotógrafos tomavam a sala, acotovelando-se na disputa por lugares e disparando perguntas até quando os rapazes já estavam sendo levados para a saída, vestidos com seus sobretudos pretos idênticos e carregando as bagagens de mão.

Com um microfone, Brian Sommerville, o novo assessor de imprensa do grupo, tentou organizar as coisas com a política de pedir que os jornalistas levantassem a mão antes de fazer perguntas, mas não adiantou nada. Os minutos voavam, os ânimos se exaltavam e as vozes rosnavam. Nenhum dos lados estava disposto a agradar ao outro. "Muito bem, então. *Calem a boca!*", ele berrou. "Calem a boca!"

"*Yeah, yeah*, é isso aí, pessoal. Todo mundo, *calem a boca!*", disse John, e foram essas as primeiras palavras oficiais de um beatle em solo americano.

A sala de imprensa caiu em silêncio, chocada, e depois explodiu em aplausos. E desse modo os Beatles conquistaram a supremacia sobre o impetuoso grupo de repórteres – e não a devolveram mais. Seja lá o que for que a imprensa esperava deles, ela estava completamente despreparada para o que estava prestes a acontecer.

"Vocês vão cantar alguma coisa pra gente?", gritou um repórter, por cima da confusão.

"*Não!*", gritaram todos os beatles, em uníssono.

"Precisamos do dinheiro antes", respondeu John. A ousadia espalhou risadinhas aprovadoras pela multidão.

Perguntaram a George sobre as ambições do grupo, e sem perder tempo ele respondeu: "Vir aos Estados Unidos".

"E quanto a você, Ringo? Que acha de Beethoven?"

"Eu adoro", disse ele, "especialmente os poemas."

"Vocês são de verdade?"

"Venha aqui e comprove."

"Alguns de seus detratores afirmam que vocês são carecas e esses penteados são perucas. É verdade, John?"

"Ah, todos nós somos carecas... claro! E eu sou surdo e mudo também."

"E quanto ao movimento em Detroit para acabar com os Beatles?"

Impassível, Paul sorriu e disse: "Nós temos duas respostas para os estudantes de Detroit que querem acabar com a gente. Temos uma campanha própria para acabar com Detroit". Essa frase foi acolhida por gargalhadas, que distraíram a atenção da "segunda resposta", que, embora nunca tenha sido dada, estava implícita.

Seguiram-se as perguntas comuns sobre o cabelo deles, a origem do nome do conjunto e por quanto tempo eles achavam que o fenômeno iria durar – que foram todas respondidas com sagacidade e charme espontâneos. Os jornalistas de Nova York, que esperavam adolescentes desajeitados e vacilantes, ficaram satisfeitos; os Beatles eram irresistíveis, eles renderiam ótimas matérias. Paul, que ainda estava com o microfone na mão, não resistiu a uma última piada. "Nós temos uma mensagem", ele anunciou, sorrindo, enquanto a sala ficava repentinamente em silêncio, com os blocos de notas a postos e as câmeras apontadas. "Nossa mensagem é: comprem mais discos dos Beatles!" O delírio de todos foi ao auge! Todos na sala caíram na gargalhada com o que o *New York Times* chamou de "a contagiante [...] sagacidade dos Beatles". De acordo com o repórter do jornal: "Os fotógrafos se esqueceram das fotos que queriam tirar. O *show* estava rolando e os rapazes dos Beatles adoraram".

Enquanto os jornalistas se dispersavam, George avistou um homem magro com um fino sorriso torto, de jaqueta esporte de tecido brilhante e chapéu de palhinha, espremido na primeira fila dos repórteres. "Ei, gostei do seu chapéu", ele disse. "Ah, claro, pode ficar com ele", disse o homem, tirando-o com o polegar.

Mesmo sem o chapéu, Murray Kaufman tinha uma postura impressionante, que chamava a atenção. Fisicamente era frágil, mas um quê de ousadia e presunção ampliava sua estatura. Ele tinha uma frenética aura nova-iorquina, era um homem antenado com um olhar pensativo e penetrante que servia a uma multidão de propósitos emocionais. Conhecido como "Murray the K", era uma personalidade famosa do rádio; ele comandava um programa no horário nobre, das 6 horas da tarde às 10 da noite, todos os dias, na WINS, uma das principais rádios locais de música pop. Sua voz ia de uma ponta a outra de Nova York, chegando a Connecticut e Nova Jersey, em um fluxo aparentemente infinito de falas rápidas que teciam teias sinuosas sobre os sucessos pop do dia, algumas notícias, comerciais e comentários, todos incrementados por um estilo que Murray chamava de "meu traquejo".

Naquele momento, Murray reluziu de empolgação. Os Beatles o "incluíram na festa", pegando-o de surpresa. Ele não conseguia se esquecer do senso de humor coletivo deles e de como tinham dado conta dos jornalistas exaltados. Foi uma reviravolta bem-

vinda, considerando-se que ele fora até o aeroporto contra a vontade. No fim de janeiro, Murray estava na Flórida, em férias que deveriam se estender até o final de fevereiro. Foi onde Joel Chaseman, diretor de programação da WINS, o encontrou, para mandá-lo voltar a Nova York rapidamente. "Os Beatles estão chegando", Chaseman disse a ele. Em outubro, uma cópia de "She Loves You" cruzara a mesa de Kaufman, e graças a algumas pressões do agente da Swan Records, Murray a incluíra no *Swingin' Soiree*, programa noturno em que analisava os sucessos do momento. A repercussão foi pequena. Mesmo assim, Murray decidiu lhes dar outras oportunidades. "Eu toquei o disco deles por umas duas semanas e meia", lembrou ele, "e nada. Nenhuma reação." Ele não tinha nenhuma intenção de interromper suas férias por causa dos Beatles, e respondeu isso a Chaseman. "Só que aí ele meio que insistiu e colocou meu emprego na reta." Murray esperava por uma oportunidade de se fazer notar desde que a coletiva de imprensa começara a esquentar, e agora tinha conseguido uma com George – esse era o tipo de situação em que poderia pôr sua personalidade marcante em ação. "*Quem* é você?", George quis saber.

"Eu sou Murray the K", disparou Kaufman de volta, com seus modos mais sedutores.

George soltou um sorriso sarcástico. "Ei, este é o Murray the K", ele anunciou, chamando os outros beatles. Os Beatles adoravam DJs, especialmente aqueles que tocavam seus discos. Murray imediatamente iniciou seu "papo", uma autopromoção prolixa que destacava quanto ele era "descolado" e influente, e por vinte minutos teve uma quentíssima entrevista com os Beatles virtualmente só para ele. No final, eles até o convidaram para uma festa no hotel – o que serviria como furo de reportagem para Murray.

Mas antes eles teriam de escapar dali. Conforme Nora Ephron relatou no *New York Post*, "os Beatles foram erguidos cada um por dois policiais, e cada rapaz foi colocado e trancado em sua própria limusine Cadillac". Um punhado de garotas acabou se atirando sobre os Cadillacs, escreveu ela, "mas foram levadas, chorando, para longe do estacionamento". Seguros dentro dos carros, cada um dos beatles assistia à cena familiar que se desenrolava do lado de fora, embora desta vez com uma fascinação estupefata. O furacão no Aeroporto Kennedy aconteceu sem pré-aviso; nem mesmo Brian os havia preparado para uma recepção como aquela. "Eu me lembro [...] de ter entrado na limusine e ligado o rádio", lembrou Paul, "e de ouvir um comentário ao vivo sobre *nós*: 'Eles acabaram de deixar o aeroporto e estão vindo na direção da cidade de Nova York...' Foi como um sonho. A maior fantasia de todas."

[II]

Foi um choque para os funcionários do elegante Plaza Hotel, na extremidade sudeste do Central Park, quando descobriram que alguns hóspedes, os senhores J. Lennon, P. McCartney, G. Harrison e R. Starkey – cujas reservas haviam sido feitas protocolarmente sob os próprios nomes –, eram, na verdade, aqueles mesmos Beatles que tomavam conta das notícias. E, quando se deram conta disso, já era tarde demais para fazer qualquer coisa a respeito.

Os rapazes chegaram um pouco depois das 4 horas da tarde, e dali em diante o hotel ficou sitiado. Centenas de fãs apareceram simultaneamente, provocando um engarrafamento. Uma enxurrada de garotas entupiu a quadra entre as ruas 58 e 59, que serviam como entrada para o Plaza; outras se amontoaram sobre a fonte e a estátua na pequena galeria na Quinta Avenida ou assumiram posições na calçada em frente ao parque. Foi necessário um trabalho rápido para tirar as garotas da escadaria da entrada e bloquear as portas laterais. As fãs encontradas vagando pelos saguões também foram expulsas. Em pouco tempo havia dezenas de barricadas azuis de policiais a postos e patrulhas a cavalo rodeando o quarteirão.

Uma unidade especial de polícia também se postou do lado de fora dos elevadores e escadarias, nos andares mais altos do Plaza. Os Beatles dividiam a maravilhosa suíte de dez cômodos do décimo segundo andar, na parte traseira do hotel, junto com Neil e Mal, enquanto Brian estava no final do corredor. Exaustos pelo vôo, os rapazes apenas relaxaram naquela primeira noite, assistindo a si próprios na televisão e ouvindo rádio. "Nós queríamos ouvir música", lembrou John. "Ficamos muito empolgados com as rádios americanas."

Ao contrário do que acontecia no Reino Unido, Nova York era coberta por uma rede de rádios independentes. O conteúdo dos programas era insanamente flexível, com os DJs tocando basicamente o que lhes interessava. Todas aquelas músicas que os Beatles estavam loucos para ouvir, os sucessos obscuros de seus heróis americanos do R&B que a BBC ignorava, estavam finalmente ao seu alcance. Tudo o que eles precisavam fazer era pegar o telefone e pedi-las – e foi exatamente o que fizeram durante a noite toda. "Nós ligamos para todas as rádios da cidade", contou John, "para dizer: 'Você pode tocar as Ronettes?'" – ou Marvin Gaye, ou Smokey Robinson, ou as Shirelles? Boa parte do tempo, no entanto, eles assediaram Murray the K com pedidos, até que o animado DJ reclamou jocosamente para os ouvintes: "Esta é a rádio dos Beatles! Eles assumiram! *Eles* estão dizendo para *nós* o que tocar!" E então, cunhando uma frase que usaria pelo resto da vida, Murray disse: "Mais uma semana assim e eu vou me tornar o

quinto beatle". *O quinto beatle!* Era uma "sacada" engenhosa, que poderia causar desdém entre os rapazes em circunstâncias rotineiras, mas não naquele momento. Eles estavam se divertindo demais, e deixaram passar. Além do mais, eles estavam gostando de Murray. "[Ele] era feito um chapeleiro maluco, um cara fabuloso [...] que entendia de música", de acordo com Ringo. E, como Paul rapidamente concluiu: "[Ele] foi o cara que mais cobriu a visita dos Beatles". Desde o minuto em que chegaram à cidade, Murray funcionou como o propagandista pessoal deles, tocando seus discos repetidamente e dando seu espetáculo, com seu "traquejo".

Na manhã seguinte, quando a temperatura de George passou dos 39°C, Jules Gordon, o médico do hotel, finalmente foi chamado. George recebeu ordem de repousar, e Neil Aspinall o substituiu nos ensaios para o *Ed Sullivan Show.*

Nas horas vagas, os Beatles entretiveram uma suíte cheia de jornalistas, que conduziram uma série interminável de entrevistas, uma após outra, e passaram por sessões de fotos que consumiram centenas de rolos de filme. Ao longo do dia, sua sala de estar foi preenchida por repórteres que faziam as perguntas mais idiotas. "Qual é o seu prato preferido?" "O que o seu corte de cabelo significa?" "O que vocês acharam das garotas americanas?" "Quanto tempo vocês acham que tudo isso vai durar?" Incrivelmente, qualquer um capaz de apresentar credenciais minimamente profissionais obteve acesso a eles, fazendo que a *LIFE* dividisse o mesmo sofá com a *Tiger Beat*, a *New Yorker* com o *New York Post*, e o radialista Cousin Brucie com Norman Cousins. Para piorar as coisas, Albert e David Maysles circulavam livremente pela suíte, filmando cenas para um documentário da TV Grenada, do Reino Unido. Malcolm Davis, da BBC, fez dali sua casa; Jack Hutton, editor da *Melody Maker*, entrou com o colunista da rival *NME*, Chris Hutchins. Foi um deus-nos-acuda. Os Beatles fizeram o máximo para passar por tudo sem nenhum incidente, oferecendo um espetáculo para as câmeras, mas ficou claro depois de algum tempo daquilo que eles se enervavam com a invasão.

Assim que a notícia de que os Beatles estavam no Plaza se espalhou, todos os empresários e promotores de eventos se apressaram a ligar para Brian. Seria impossível para ele atender as ligações, mas seria irresponsável deixá-las sobrecarregando as linhas do hotel. Walter Hofer, com seus olhos de águia, que foi até lá oferecer conselhos, não estava disposto a atender telefonemas. Depois de reclamar da situação para um representante da Capitol, a gravadora, aparentemente para agradar, surgiu com uma solução. Alguém do escritório da Costa Oeste conhecia uma inglesa elegante de Nova York que poderia servir como secretária de Brian enquanto ele estivesse nos EUA.

Mulher de fala refinada e de uma "família de novos-ricos", assim como Brian, Wendy Hanson era do Norte, do Yorkshire; e, assim como Brian, ela era extremamente cortês, tinha

a língua afiada e era meticulosa com a aparência. Se ela parecia autoconfiante demais, era porque tinha muita experiência. Após seus pais terem morrido tragicamente jovens, Wendy arrumara um trabalho de babá nos Estados Unidos, onde conhecera uma série de figuras importantes no ramo da música clássica – talvez ninguém mais impressionante do que o maestro Leopold Stokowski, para quem trabalhou como secretária, e depois Gian Carlo Menotti, que finalmente a contratou como sua assistente particular. Menotti, por acaso, estava na Itália, o que deixava Wendy livre para trabalhar com Brian, e ela se dedicou à missão com uma notável demonstração de eficiência. "Ele se encontrava em um estado terrível quando entrei lá", contou ela. "Havia uma fila de pessoas no saguão, muitas das quais estavam esperando havia horas, e ele aparentemente evitava todas. Alguns eram marqueteiros; outros exigiam a devolução de documentos assinados. Havia executivos de gravadoras, jornalistas de televisão, empresários, amigos.

Um dos primeiros visitantes a ser recebido foi um inglês irritadiço chamado Nicky Byrne. Pequeno empresário que "circulava em meio aos famosos", Byrne nunca se dedicara a nada pelo tempo suficiente para firmar seu nome. Ao longo dos anos, trabalhara em divulgação musical, criação de roupas, produções teatrais, administrara uma boate, a Condor, em Londres – e até tentara se casar –, mas nada disso conseguia manter seu interesse. O que Byrne mais queria, o que estava em seu coração, era fazer um grande negócio.

Como Byrne recordou, ele ficou "parado sem fazer nada durante a metade de 1963", quando vários de seus amigos começaram a adquirir direitos para fabricar todo tipo de produto relacionado aos Beatles. David Jacobs, o advogado de celebridades meio lunático que representava a NEMS, deixara que essa gente o convencesse a assinar vários contratos de exclusividade para a produção de bonecos, medalhões, materiais de escritório, perucas, *songbooks*, fotos, broches, calendários, jaquetas, estatuetas e cadernos de notas dos Beatles. Um escultor em Londres anunciava painéis em tamanho real dos Beatles entalhados em alto-relevo – que eram "úteis como termômetros, também". Havia espuma para banho dos Beatles e papel de parede dos Beatles. Na maior parte, esses produtos nem eram licenciados pela NEMS.

Na opinião de Byrne, eles ainda não haviam nem começado a explorar a superfície desse fenômeno. "Brian fez uma bagunça horrível com tudo isso", Jacobs murmurou durante sua reunião inicial com Byrne. Aquilo era tudo o que Nicky queria ouvir. Atordoando o advogado com uma profusão de nomes e números – reais ou fictícios, é impossível saber –, ele expusera um plano para cobrir o mundo com produtos dos Beatles e saíra de lá com a promessa de ter os direitos para o mundo todo, exceto o Reino Unido. Jacobs estava tão pouco interessado em tudo aquilo que instruiu Byrne a elaborar seu próprio contrato, com as cláusulas que fossem adequadas.

Em 4 de dezembro, o contrato fora entregue no escritório de Jacobs. "Nós deixamos espaço em branco para as porcentagens", lembrou Byrne, destacando que estava preparado para pagar um percentual modesto, porém razoável, de direitos pelos seus esforços. "Então, o que você vai pagar aos Beatles?", Jacobs perguntou. Byrne respirou fundo: "Ah, vejamos, coloque 10 por cento aí". Era uma proposta ridícula, a primeira que lhe veio à cabeça; 75 ou 80 por cento seria um número mais realista. Byrne lutou para engolir o sorriso orgulhoso enquanto via Jacobs preencher o espaço em branco conforme ele o instruíra: *10 por cento.* Byrne suspeitou de que Epstein demitiria o advogado por um escorregão desse tipo, "mas, para minha completa surpresa, o contrato voltou assinado – com os números certos nos lugares certos. Eles assinaram nos lugares indicados, leram o contrato. Eles *não viam* a hora de arrumar outra pessoa para fazer aquilo, porque estavam no olho do furacão".

No entanto, quando chegou a Nova York, Brian percebeu o monstruoso erro que havia cometido. Aparentemente, Nicky Byrne tinha feito um excelente trabalho. Ele abrira um escritório na Quinta Avenida sob a razão social Seltaeb – "Beatles" escrito ao contrário – e licenciara empresas americanas para manufaturar todo tipo de parafernália dos Beatles. O *Wall Street Journal* previu: "Os adolescentes americanos gastarão, nos próximos doze meses, US$ 50 milhões em perucas de beatle [sic], bonecos de beatle, camisetas, jaquetas e calças de beatle". No *New York Times*, outra matéria destacava o trabalho de Nicky, informando que a Reliance Manufacturing Company, cujas fábricas estavam "trabalhando dia e noite para atender [...] à demanda", já tinha vendido "produtos de beatle [sic] estimados em [...] mais de US$ 2,5 milhões no varejo", e estava desenvolvendo planos para produzir dezenas de novos produtos. A Lowell Toy Company começara a "produzir perucas de beatle [sic] à razão de 15 mil unidades por dia". A Sheridan Clothes declarava estar "um mês atrasada nos pedidos de ternos ao estilo dos Beatles". Bonecos dos Beatles, além de jogos, logo seriam introduzidos pelas Remco Industries. E todas essas matérias se referiam ao gênio por trás do projeto: Nicky Byrne.

Nicky Byrne. Nicky Byrne. Nicky Byrne. Cada vez que Brian lia aquele nome, era como se levasse uma punhalada no coração. Uma coisa era certa: Brian tinha se descuidado pavorosamente naquele negócio. "A Seltaeb estava [...] em um negócio que achei que conhecessem muito pouco", explicou Walter Hofer. Havia "muito dinheiro" em jogo, milhões e milhões de dólares, e Brian abrira mão de 90 por cento de tudo aquilo, para um completo desconhecido. Brian nem ao menos conhecia Nicky Byrne pessoalmente até aquela noite de sexta-feira no Plaza, em que ele chegou à suíte dos Beatles sem ser anunciado, com um saco cheio de presentes – "todo tipo de coisas que era possível produzir", lembrava Byrne. No mesmo instante Brian iniciou as negociações com ele para revisar o contrato.

Enquanto isso, os Beatles, sem George, posavam para os fotógrafos na casa dos barcos do Central Park e depois seguiam, em um par de limusines cedidas pela CBS, para um passeio improvisado pelo Harlem, onde John pediu ao motorista que "passasse em frente ao Apollo Theater". Os meteorologistas previam uma forte tempestade de neve, e o ar da respiração dos três rapazes congelava nos vidros escuros quando aproximavam o rosto da janela. Eles observavam aquele amontoado de paredes deterioradas e armazéns com varandas decadentes de ferro batido penduradas pelas fachadas como bijuterias baratas. As movimentadas ruas estreitas eram uma confusão de carros velhos estacionados pára-choque contra pára-choque, e por toda parte havia pessoas se acotovelando nas calçadas, saindo de lojas e cruzando as ruas em meio aos carros. De repente, o carro virou em um bulevar movimentado – a Rua 125 –, e o Apollo surgiu como um castelo de neon e concreto. Na marquise lia-se ESTA NOITE – AS MARAVILHOSAS MARVELETTES! "*De-liveh de-letteh, de-sooneh, de-betteh*"*: as garotas, em carne e osso! A proximidade fez os Beatles tomarem fôlego, maravilhados.

Havia outros lugares que os Beatles queriam visitar – entre eles as lojas de discos que despontavam a cada esquina, mas eles já estavam atrasados e mal chegaram a tempo para a primeira parte dos ensaios para o *Ed Sullivan Show*.

Depois, Brown Meggs apareceu com um grupo de executivos da Capitol Records – o mais claro sinal de que houvera um avanço. A Capitol se via agora em situação incômoda, depois de ter rejeitado os Beatles repetidas vezes. Eles tinham se tornado a principal atração da gravadora, com seus discos tomando conta das paradas americanas; as fábricas de prensagem da Capitol estavam tão sobrecarregadas pela inédita demanda que a RCA Victor também fora contratada para prensar discos dos Beatles.

Meggs apresentou as saudações de Alan Livingston, que estava a caminho de Nova York com dois discos de ouro para eles, e de Brian Wilson, que se encontrava no estúdio trabalhando no novo compacto dos Beach Boys. Em seguida, colocou-se inteiramente à disposição dos Beatles. Qualquer lugar a que os rapazes quisessem ir, qualquer coisa que desejassem fazer, tudo poderia ser arranjado. Ele estava lá para fazer que se divertissem, a começar com um passeio por Manhattan – passando em frente às Nações Unidas e ao edifício Empire State –, seguido de um jantar no "21", onde Ringo pediu uma garrafa "antiga de coca-cola".

No entanto, quando voltaram ao Plaza, era inevitável que não encontrassem sossego. Edwin Newman e John Chancellor esperavam no saguão com suas equipes de

---

* *Referência a "Please Mr. Postman", sucesso das Marvelettes gravado pelos Beatles no LP* With The Beatles*: "You gotta wait a minute wait a minute, oh yeah / Mister Postman, oh yeah / deliver the letter, the sooner the better"... (N. do T.)*

filmagem, Tom Wolfe tomava notas para um artigo impressionista na *Esquire*, e a suíte deles estava lotada de visitantes, todos recepcionados por Cynthia Lennon e pela irmã de George, Louise, que tivera de abrir caminho entre a segurança para visitar o irmão. Para piorar as coisas, o notório tagarela Murray the K chegou, trazendo consigo as Ronettes, para fazer uma transmissão ao vivo ao lado da cama de George.

Àquela altura, o "traquejo" de Murray estava começando a ficar cada vez menos interessante. Parecia que, sempre que se viravam, lá estava ele roubando os holofotes, "fazendo perguntas idiotas e piadas sem graça sobre o cabelo deles". As Ronettes, por outro lado, foram uma agradável surpresa. Elas tinham se encontrado com os Beatles em Londres, durante uma turnê em janeiro com os Rolling Stones, e haviam passado algumas noites em companhia uns dos outros, comendo, fumando, dançando e conversando sobre tudo, desde o R&B americano até o fardo da fama. Os rapazes achavam as Ronettes tão fascinantes quanto atraentes, enquanto as garotas se estendiam em histórias escandalosas sobre os bastidores dos *shows* de rock'n'roll no Brooklyn Fox com tipos como Ben E. King, Frankie Lymon, Stevie Wonder e The Impressions. Além da música, John e George haviam desenvolvido rapidamente uma queda por Ronnie Bennett e sua irmã, Estelle, que eram ambas lindas, além de cantoras de primeira linha. Os quatro tinham saído juntos em várias ocasiões, que faiscavam com insinuações sexuais, mas apesar das carícias ardentes no final da noite os casais continuaram sendo platônicos. As duas tinham namorados fixos nos Estados Unidos – Ronnie, especialmente, era fiel ao produtor Phil Spector, com quem acabaria se casando –, o que impossibilitava qualquer envolvimento mais sério. E, é claro, John *já era* casado, mas isso não o impedia de se divertir um pouco.

As garotas trouxeram ao Plaza uma cópia de seu último compacto, "Baby, I Love You", que os Beatles já tinham em sua suíte. "Havia toca-discos portáteis em todos os quartos, e discos de 45 rotações espalhados por toda parte", lembrou Ronnie. "Os Beatles tinham todos os discos que você pudesse imaginar, inclusive alguns que ainda nem tinham saído nas lojas". O som da multidão subia da rua, havia seguranças do lado de fora das portas, e tipos estranhos ligavam a cada segundo. Ronnie ficou espantada com o contraste dessa visita com aquelas poucas semanas idílicas em Londres. Apesar de todas as vitórias aparentes que eles haviam obtido naquele inverno, ela chegou à dolorosa conclusão de que "os Beatles eram, na verdade, como prisioneiros".

Foi quase um alívio quando o domingo chegou – e, com ele, a volta ao trabalho. Sentindo enjôo e má disposição, George chegou ao Studio 50 com os outros beatles para um ensaio-geral vespertino. Uma tropa montada de policiais patrulhava a Sétima

Avenida em frente ao teatro, onde duzentos fãs se aglomeravam na esperança de entrar na base da conversa. Não havia nenhuma possibilidade disso, já que os 728 ingressos haviam se esgotado muito antes. Normalmente a passagem de som e o ensaio eram realizados com a casa vazia, mas Sullivan havia convencido Brian a filmar o ensaio-geral como uma apresentação extra, que iria ao ar uma semana depois da partida dos rapazes; assim, o público já estava em seus lugares antes de os Beatles chegarem.

Os rapazes se acomodaram nos bastidores, em um luxuoso camarim, beberam chá e ouviram rádio em vários aparelhos, cada um sintonizado em uma estação diferente. Eles estavam excepcionalmente relaxados, até mesmo para o padrão dos Beatles – lendo cartas de fãs, brincando, quase esquecidos do fato de que estavam fazendo sua estréia nos EUA. Uma pilha de telegramas fechados repousava sobre a prateleira perto do espelho. Uma das mensagens, marcada como URGENTE com caneta vermelha e endereçada com o nome de cada um deles individualmente, chamou a atenção de Paul; enquanto ele lia, seu rosto se retorceu com um sorriso ensandecido.

"É do Elvis!", ele gritou para os outros.

John levantou o rosto, com uma expressão vazia. "Elvis quem?", perguntou.

Paul o ignorou e leu o conteúdo do telegrama em voz alta. "PARABÉNS PELA PARTICIPAÇÃO NO ED SULLIVAN SHOW E POR SUA VISITA AOS EUA. ESPERAMOS QUE SUA PARTICIPAÇÃO SEJA BEM-SUCEDIDA E QUE SUA VISITA SEJA AGRADÁVEL. MANDEM NOSSAS LEMBRANÇAS AO ED SULLIVAN". Ele ergueu a cabeça, radiante. "Assinado, Elvis e o Coronel."

A primeira gravação transcorreu sem nenhum tropeço. Parado próximo às laterais, diante de uma cortina fechada – sua marca registrada –, Sullivan, em seu papel de mestre-de-cerimônias, agradeceu solenemente a "estes jovens de Liverpool" por sua conduta exemplar nos Estados Unidos e destacou que eles "deixariam uma marca em todos aqueles que os conheceram". Antes que ele pudesse soltar mais alguma palavra, os gritos agudos começaram.

A cortina se abriu, enquanto os holofotes eram ligados. Os Beatles estavam no centro do palco e abriram o espetáculo cantando alto uma versão comportada, porém consistente, de "Twist and Shout", contra um cenário com padrões modulados em tons pastel. Isso oferecia um belo contraste aos ternos escuros e aos sorrisos ofuscantes deles, amplificados em alguns watts além do usual, quase como uma barreira contra o estranhamento. No entanto, se havia alguma preocupação quanto à impressão que causariam, ela foi descartada antes do primeiro "*c'mon baby*". Toda vez que sorriam, cantavam juntos no mesmo microfone ou – principalmente – sacudiam a cabeça, agitando os famosos cabelos; a platéia, na grande maioria feminina, gritava em aprovação. E, antes que ela tivesse a possibilidade de esfriar, o grupo atacou com "Please Please Me", seguida por "I Want to Hold Your Hand".

Poucos sabiam o que esperar. Até aquele momento, tudo o que os americanos tinham realmente visto dos Beatles eram fotos esparsas nos jornais, mostrando-os no meio de uma multidão ou posando para fotos de publicidade. Uma apresentação do conjunto era algo completamente diferente, e o poder disso, a carga emocional que transmitiam à platéia, agitou aqueles jovens de uma forma como nunca haviam sido agitados antes. Para começar, o carisma, aquele charme pueril, que os Beatles (especialmente Paul) tinham dominado como forma de arte. Por várias vezes durante a apresentação, Paul olhava diretamente para a câmera – ou, como um espectador poderia interpretar, diretamente para ele –, abria um sorriso e projetava, literalmente, a mais inocente e adorável beleza que as garotas americanas já tinham visto. Corações derretiam instantaneamente quando ele acionava esse dispositivo em particular. John era mais tímido na abordagem, mas também sabia o momento certo para disparar um sorriso vencedor. De tempos em tempos, ele olhava para o lado, na direção de Paul, e então alongava os lábios, mas só por alguns segundos, até produzir o efeito desejado. Tampouco George ou Ringo eram inocentes no que diz respeito a fazer pose, e demonstraram uma percepção inata quanto à hora certa de provocar os característicos gritos agudos.

Eles também exibiram suas habilidades musicais. Em uma época em que poucas apresentações de rock'n'roll tinham vez na televisão, os que tinham oportunidade raramente apareciam em forma de conjunto ou banda. As emissoras favoreciam jovens cantores pop que apresentassem seus sucessos individualmente, à frente de uma orquestra de estúdio. Era raro que lhes fosse permitido trazer seus próprios músicos. Em primeiro lugar, a maioria dos grupos adolescentes não conseguia se fazer passar por profissional. Ao contrário das casas de espetáculos, onde a acústica terrível mascarava a maioria dos deslizes, a tevê era implacável; além disso, um grupo de quatro integrantes normalmente soaria fraco e acanhado na telinha. Até mesmo grupos como Buddy Holly and The Crickets ou Little Stevie Wonder adaptavam suas apresentações para se exibir com uma orquestra que incluía metais e cordas. Em um programa como o *Bandstand*, em que os conjuntos tocavam com *playbacks* de seus discos, não havia música ao vivo. Portanto, ver os Beatles se apresentando sozinhos, trabalhando, por assim dizer, sem uma rede de proteção, era uma experiência de arregalar razoavelmente os olhos. E como aqueles rapazes sabiam tocar! Não apenas um punhado de acordes desafinados como Ricky Nelson. Aquele era um conjunto de rapazes tão inteligentes quanto vibrantes, que castigavam os instrumentos, mas que também tocavam frases e harmonias trabalhadas – e seria um equívoco ignorar a tensão sexual que transmitiam.

Infelizmente, a CBS estava despreparada para lidar com a captação do som de uma banda de rock'n'roll de verdade. "Nós não ficamos satisfeitos com a [...] apresentação",

disse Paul, "porque um dos microfones não estava funcionando." Os vocais de John soavam fracos e ocasionalmente sumiam, o que era ainda mais enfurecedor porque eles tinham trabalhado o som cuidadosamente nos ensaios. Durante a passagem toda, os Beatles consultaram os técnicos de Ed Sullivan, indo à cabine de controle após cada tomada. "Finalmente", lembrou George, "quando eles conseguiram um equilíbrio entre os instrumentos e os vocais, fizeram umas marcas no painel de controle para indicar as posições das chaves, e depois todos saíram para almoçar. Quando voltamos para gravar o programa, os faxineiros haviam passado por lá e limpado todas as marcas do painel."

Nada melhorou naquela noite, quando os Beatles voltaram ao Studio 50 para a transmissão ao vivo do *Ed Sullivan Show*. A multidão lá fora havia triplicado, dando ao lugar um clima contagiante de estréia da Broadway. Havia flores nos camarins e personalidades visitantes, como Dizzy Gillespie, que estava tocando ali perto, no Birdland, e "deu uma passadinha para dar uma olhada neles", e Carroll James, o impetuoso DJ de Washington. Quando Leonard Bernstein, conhecido de Wendy Hanson, chegou com as duas filhas, George estava no meio de uma discussão sobre o som com Bob Precht, o genro de Ed Sullivan, que era produtor do programa. Bernstein pôs-se a matraquear interminavelmente sobre Washington, e sobre como, quando estivera lá, tinha cantado "com Jackie no café-da-manhã". Qualquer um poderia perceber, pela expressão nos olhos deles, que os Beatles não faziam idéia de quem ele era e do que estava falando. John virou-se para Wendy Hanson e disse: "Escute, querida, nós não a conhecemos há muito tempo e gostamos muito de você... mas você poderia manter a família de Sidney Bernstein fora desta sala?"

Do lado de fora, o corredor estava abarrotado com outros convidados e técnicos, que iam para os bastidores. Intencionalmente ou não, o programa de Sullivan daquela noite estava cheio de atrações britânicas, como o tocador de banjo de *vaudeville* Tessie O'Shea, além do elenco de *Oliver!*, um sucesso do West End londrino que havia estreado recentemente na Broadway, escrito coincidentemente por Lionel Bart, que era muito amigo de Brian Epstein.

Chegado o momento principal do programa, Sullivan caminhou pelo palco e não perdeu tempo em apresentar os rapazes. "Durante todo o dia, ontem e hoje, o nosso auditório esteve lotado, com jornalistas e o pessoal da imprensa do mundo todo, e esses veteranos concordam comigo em que a cidade nunca testemunhou a animação criada por estes jovens de Liverpool que se chamam The Beatles." Uma onda de gritos explodiu na platéia. "Agora, nesta noite, vocês serão entretidos por eles em duas entradas, a primeira agora mesmo e a outra logo mais. Senhoras e senhores... *The Beatles!*"

Se os Beatles estavam amedrontados diante da perspectiva de se apresentar para uma platéia televisiva americana ao vivo, isso não transpareceu. Eles estavam no centro do palco quando as câmeras os focalizaram, e atacaram uma versão solta, pouco criativa até, e rigidamente controlada, de "All My Loving". Paul cantou perfeitamente no tom, com todas as arestas mais ásperas devidamente aparadas, como se tivesse decidido camuflá-las aos ouvidos de um público mais genérico. Com determinação relaxada, George zuniu *riffs* floreados com uma pegada country durante a parte instrumental, destacando sua habilidade. Mas o microfone de John deixou sua voz fraca e indistinta, principalmente quando George se uniu a Paul nos vocais. E então, depois de se curvarem graciosamente em meio a aplausos esfuziantes, Paul solou "Till There Was You". Foi uma escolha curiosa, considerando o romantismo açucarado, quase tranqüilizante, da música, como se o objetivo fosse minimizar as raízes dos Beatles no rock'n'roll. Havia-se criado comoção demais sobre seus cabelos e uma obsessão por eles. Muitos dos americanos que assistiam ao programa por curiosidade estavam atentos, antecipando algo ameaçador ou vulgar. A canção parecia demonstrar quão inofensivo tudo aquilo era – e Paul a cantou com extrema doçura e sinceridade. Como os carrancudos pais poderiam continuar desaprovando-os?

Mas até os Beatles devem ter sentido a inércia que isso criou. No momento em que a música acabou, logo depois do breve floreio chá-chá da guitarra de George, Paul inclinou-se para o lado e estalou os dedos algumas vezes para marcar o ritmo com Ringo. A bateria explodiu em "She Loves You", e, quando chegaram aos "*uuuus*" no final do refrão, Paul e John exageraram no balanço da cabeça, o que disparou os gritos de delírio das novas fãs. Aquilo agradava incrivelmente as garotas. Durante a música, os telespectadores foram brindados com uma apresentação especial sobre a banda, com o nome de cada beatle sobreposto em closes demorados; John veio por último, e abaixo de seu nome uma inscrição inusitada: "Sentimos muito, garotas, ele é casado" – finalmente um reconhecimento formal da condição bem enraizada dos Beatles como destruidores de corações.

Quando o grupo voltou no final do programa, a platéia estava ansiosa para recebê-lo. Tanto "I Saw Her Standing There" quanto "I Want to Hold Your Hand" cumpriram a promessa de um momento eletrizante. Os rapazes "arrasaram", dando às músicas o tratamento normal de alta octanagem, e quando a câmera se voltava para o público viam-se lampejos da beatlemania em ebulição. As garotas estavam arrebatadas, aturdidas, os rostos congelados numa alegria entusiástica. Mesmo assim, para os padrões britânicos, aquilo ainda era um tanto contido. Os relatos de "garotas enlouquecidas, à beira da insanidade [...] gritando e arrancando os cabelos" pareciam exagerados. Ninguém desmaiou nem pulou para o palco. Ninguém chegou a deixar o assento. A gravação do programa

revela uma platéia de adolescentes altamente disciplinada – se esgoelando, sim, por vezes pulando para cima e para baixo, mas nunca à beira do pandemônio.

O êxtase desenfreado aconteceu nas salas de estar das casas. O público de telespectadores estimado foi de 74 milhões – um recorde, de acordo com a A. C. Nielsen Company, cuja pesquisa revelou que 58 por cento dos lares com televisores estavam sintonizados no *Ed Sullivan*. Mas no café-da-manhã do dia seguinte, com os jornais espalhados pela mesa, o tom das críticas se refletia nos rostos dos Beatles. O redator de televisão do *New York Times*, Jack Gould, repudiava os Beatles como nada além de "um modismo", enquanto dava a eles crédito pelo "reconhecimento confuso" de sua cumplicidade na engenhosa trama. A "beatlemania televisionada", escreveu Gould, "parecia ser um belo placebo para as massas", e resumiu a apresentação em si como um "anticlímax entorpecido", tendo em vista toda a comoção que Nova York havia presenciado desde que os Beatles tinham chegado à cidade. Incerto sobre a forma de criticar os melhores pontos da musicalidade do conjunto, ele se voltou para um colega mais entendido do assunto, que analisou os vocais como um tipo de canto gregoriano, mencionando a tendência dos Beatles a criar "falsas estruturas modais [...] sugerindo o modo mixolídio". As outras críticas eram menos prolixas, embora similares nas opiniões. O *Washington Post* achou que eles "pareciam extremamente conservadores [...] assexuados e simplistas". E a *Newsweek* era arrasadora em sua avaliação geral dos Beatles:

> Visualmente, eles são um pesadelo: ternos *beatniks* justos, extravagantes e eduardianos, com cortes de cabelo que remetem a enormes fôrmas de pudim. Musicalmente, são quase um desastre, com as guitarras e a bateria retumbando em uma batida impiedosa que abole ritmos secundários, harmonia e melodia. Suas letras (pontuadas por excêntricos gritos de "*yeah, yeah, yeah!*") são uma catástrofe, uma absurda mistura de sentimentos românticos de cartões de Dia dos Namorados.

O *Herald Tribune* publicou matéria de capa sob a intrigante manchete "BEATLES AFUNDAM NA TV". O colunista menosprezava enfaticamente o que viu e ouviu – que descreveu como nítida falta de talento –, "uma apresentação de mágica que devia menos à Inglaterra do que a Barnum"*. Os Beatles "eram aparentemente incapazes de sustentar suas canções do outro lado do Atlântico", ele escreveu, avaliando-os como "75 por cento publicidade, 20 por cento penteado e 5 por cento lamentos felizes".

Se os Beatles se incomodaram com o fato de a maioria das críticas haverem sido hostis, recusaram-se a deixar transparecer isso, a não ser por uma menção de George, que

---

* *Referência ao circo Ringling Brothers and Barnum and Bailey. (N. do T.)*

achou o gracejo do *Tribune* sobre Barnum "afrescalhado". Afinal, eles conseguiram o que queriam: a maior audiência da história da televisão americana. "Se todos tivessem nos adorado, seria muito chato", John disse a um repórter. "Não teria graça nenhuma se todo o mundo se curvasse dizendo: 'Vocês são ótimos!'"

Brian estava espumando. Praguejando contra as críticas como "ataques cruéis", ele exigia, enfurecido, o cancelamento do restante das entrevistas agendadas como retribuição pela cobertura da vinda dos Beatles, embora Brian Sommerville finalmente o tenha convencido do contrário. Porém, até o momento em que ele acompanhou os rapazes até a coletiva de imprensa no Baroque Room do Plaza naquela manhã, a irritação com os repórteres estava estampada em seu rosto. Para um funcionário da Capitol Records que esteve no evento, o empresário era outra pessoa. "Antes de chegar aqui, Epstein tinha água gelada nas veias", ele disse. "Depois, ela virou vinagre."

Por sua vez, os Beatles trataram a imprensa com segurança absoluta. A coletiva foi convocada para anunciar o contrato com a United Artists para a produção de três filmes, mas os rapazes, como sempre, levaram a conversa para o lado mais divertido. John foi o primeiro a arrancar risos, revelando que sua escolhida para atriz principal seria Brigitte Bardot. "E quanto a você, Ringo?", alguém perguntou. "Eu não me importo", disse ele, "desde que não seja Sophia Loren. Ela é alta demais, eu teria de subir numa escada para beijá-la!" Os repórteres tentaram em vão envolver Brian na conversa, mas ele se retraiu, redirecionando a atenção para os quatro rapazes. Quando confrontado com a acusação de criar "falsas estruturas modais", John sorriu e disse: "Vamos procurar um médico pra cuidar disso". Uma mulher do outro lado da sala perguntou a George qual deles era o mais *sexy*. "Nosso empresário, Brian Epstein", ele disparou de volta, o que não a satisfez. "Quem escolhe suas roupas?", ela persistiu. "Nós mesmos", disse John. "Quem escolhe as suas?" Recusando-se a se dar por vencida, ela respondeu: "Meu marido. Agora me digam, existe algum assunto que vocês preferem não discutir?" John se inclinou para perto do microfone e sem perder tempo disse: "Existe, o seu marido". A sala foi tomada pelas gargalhadas.

E a entrevista continuou desse modo, com estímulos e respostas, por quase três horas, com uma saraivada de frases de efeito dignas de um grelhado do Friars Club*. Os Beatles pareciam poder lidar com qualquer coisa atirada contra eles, nunca ficando sequer remotamente abalados pela tempestade de perguntas ácidas. O resultado foi uma sessão de relações públicas. Apesar das brandas objeções de Brian, os Beatles

---

* *Famoso restaurante nova-iorquino que cria pratos grelhados em homenagem a celebridades, dando-lhes nomes bem-humorados e maliciosos. (N. do T.)*

continuaram a encantar a multidão de linchadores profissionais que tinha ido até lá para enterrá-los. Nenhuma palavra foi dita sobre as péssimas críticas, tampouco outra palavra de reprovação a eles foi escrita. No momento em que Alan Livingston interrompeu as perguntas para presenteá-los com dois discos de ouro, os Beatles já haviam voltado às graças da imprensa americana.

[III]

Na terça-feira, 11 de fevereiro, os Beatles – e o que parecia ser a maior parte dos jornalistas de Nova York –, partiram para Washington, onde fariam a sua primeira apresentação num palco americano. Nevava forte desde várias horas antes, e o vôo até a capital foi descartado no último minuto em favor de um vagão-leito particular fretado por Brian Sommerville. O trem não se parecia em nada com as luxuosas limusines e a primeira classe dos aviões, a que eles já se haviam acostumado, nem mesmo com o expresso de Liverpool a Londres. O compartimento em que viajaram era um cubículo lúgubre e malcheiroso, amarelado de fumaça de cigarro e entulhado de fileiras de bancos de couro decadentes com molas estouradas. No entanto, nada disso parecia diminuir o espírito festivo. Satisfeitos por terem escapado do confinamento do quarto de hotel, os Beatles estavam com ótimo humor. John e Paul vagavam pelo trem, papeando com os passageiros e posando para a imprensa. George, ainda se recuperando da gripe, escalou o compartimento de bagagens, onde conseguiu tirar uma soneca. E Ringo, contagiado pelo clima incontrolável, varreu o vagão com uma vassoura, pegou meia dúzia de bolsas de câmera dos fotógrafos e depois caminhou pelo corredor, gritando: "Exclusivo! Revista *LIFE*! Exclusivo! Eu sou uma câmera!"

Aquela seria a última oportunidade de relaxar antes da tumultuada – e até um tanto aterrorizante – noite que começou no minuto em que chegaram a Washington. A notícia de que os Beatles chegariam de trem vazou, e cerca de 3 mil jovens, incitados por DJs locais, abarrotavam a plataforma quando o trem chegou à Union Station. Uma faixa gigante pendia sobre a multidão: "WWDC DÁ AS BOAS-VINDAS AOS BEATLES". *Flashes* espocavam sem cessar, repórteres convergiam para o trem, empurrando, atropelando. Foi um caos completo, com fãs e jornalistas se digladiando ferozmente. A polícia, confusa com a baderna, ficou de fora, incerta, e Paul liderou os outros para fora do vagão. De algum jeito, os Beatles abriram caminho através da multidão, até duas limusines, que saíram derrapando pelas ruas lamacentas, passando em frente aos iluminados pontos turísticos da cidade. O céu tinha uma luz incrível e fugidia, que se refletia nos monumentos, pálidos como peças

de um jogo de tabuleiro infantil. "Como nos filmes", Ringo balbuciou enquanto o cenário corria. À direita, mais ou menos na direção do rio Potomac, eles passaram por uma mansão que parecia a Casa Branca. Ou talvez não. Enquanto debatiam isso, os carros pararam em frente a um enorme edifício de concreto.

O Washington Coliseum era o maior lugar em que já haviam tocado, um antigo ginásio de 18 mil lugares no centro da cidade, que sediava principalmente lutas de boxe e jogos de hóquei sobre o gelo. Brian não os havia preparado para o tamanho do lugar, tampouco havia dito alguma coisa sobre o palco incomum. A estrutura tinha sido montada como para uma luta de boxe, o que significava que tocariam em uma plataforma no meio de um círculo, uma disposição que exigiria a movimentação dos equipamentos a cada poucas músicas.

O espetáculo foi aberto por três atrações que aqueceram a platéia: um grupo britânico chamado Caravelles; o velho amigo Tommy Roe, companheiro da primeira turnê no Reino Unido; e as Chiffons*. Os planos dos Beatles de assistir ao número das garotas foram descartados quando Murray the K apareceu sem avisar, determinado a transmitir seu programa do camarim deles. Foi quase um alívio quando chegou a hora de tocar.

Na maioria dos auditórios circulares, os artistas entram em cena por túneis subterrâneos, mas ali, devido ao rinque, era impossível chegar ao palco sem marchar entre a platéia. Então, Harry Lynn, o produtor, mandou três DJs com perucas dos Beatles irem distrair a multidão, enquanto os rapazes, cercados por quarenta seguranças, passavam rápido pelo corredor sob uma ensurdecedora rajada de gritos. Uma explosão ofuscante de *flashes* banhou o ginásio de luz. E, então, outra onda de gritos, mais altos e mais descontrolados, ecoou pelas paredes. "A reação da platéia foi impressionante", Paul comentou sem fôlego alguns minutos após o *show*, classificando aquela como "a recepção mais espetacular que já ouvi na vida". Logo que chegaram ao palco, os Beatles souberam que aquela não seria uma apresentação qualquer. A atmosfera era elétrica e vagamente perigosa, com um público inflamado que fazia lembrar lugares como o Wilson Hall, em Garston. Destemidos, eles se acomodaram em um palco do tamanho de um selo postal, com fãs transbordando pelas beiradas. Era como uma "corrida de obstáculos" em meio a braços que tentavam agarrá-los e cabos que serpenteavam pelo chão. Ringo se equilibrava precariamente em cima de uma plataforma circular que, sob circunstâncias ideais, deveria ter funcionado

---

* George foi processado e condenado em 1986 a pagar uma indenização de 587 mil dólares à Bright Tunes – seu sucesso solo "My Sweet Lord" (1970) teria infringido os direitos autorais da canção "He's So Fine", das Chiffons.

como base para a sua bateria. Os amplificadores, empoleirados, ameaçavam tombar sob a menor provocação.

"Boa-noite, Washington!", gritou Paul ao microfone, dando tempo para os outros ligarem os instrumentos e tomarem fôlego.

Uma equipe de filmagem estava gravando o espetáculo para futura transmissão por canal fechado, e desde os primeiros acordes de "Roll Over Beethoven" a platéia – adolescentes na maioria – "ficou ensandecida". Várias dezenas de policiais contornavam o palco, "observando a platéia com apreensão", para logo entrar em ação, agarrando fãs que tentavam pular sobre o conjunto. "Todos os ingredientes da beatlemania estão aqui em Washington", relatou a *NME*, incluindo, como a publicação notou, "o arremesso de confeitos 'feijõezinhos' e jujubas" – não as jujubas macias e moles da terra natal, mas suas primas americanas, mais duras, chamadas de "*jelly babies*". "Naquela noite, nós fomos exatamente fuzilados por aquelas malditas coisas", lembrou George. "Para piorar as coisas, estávamos em um palco aberto para os quatro lados, então elas nos atingiam de todas as partes [...] saraivadas de miniprojéteis duros como pedras chovendo sobre a gente." Isso fez "a lateral do ringue se parecer com Omaha Beach", de acordo com um jornalista que cobria o evento. "De vez em quando, uma delas acertava uma corda da minha guitarra e arrancava uma nota errada", disse George.

No fim das contas, isso não fez a mínima diferença para a qualidade do espetáculo. A apresentação dos Beatles naquela noite foi iluminada por algo especial, vindo de dentro. Eles tocaram com a intensidade eletrizante, anfetaminada, vista pela última vez em Hamburgo, indo muito além das usuais apresentações eficientes e rigidamente controladas. "Ringo, em particular, tocou feito um louco", escreveu Albert Goldman, "revelando um fogo que ninguém suspeitava existir sob seu estilo discreto." Era menos um menosprezo pela habilidade de Ringo do que a revelação do poder implícito contido em seu estilo enérgico e consistente. Algo primitivo o dominou, transformando cada impulso, cada batida, em energia. Seus braços sacolejavam febrilmente e sua cabeça sacudia com um balançar demoníaco, fazendo-o parecer, por vezes, convulsivo e, por outras, dinâmico e hercúleo. Nem importava que "a acústica fosse horrível" ou que o equipamento tivesse de ser apressadamente ajustado depois de cada música. Nem isso, em nenhum momento, interrompeu a fluidez ou a tensão contagiante que se espalhavam pelo ginásio. Durante a última música, uma versão fantástica e banhada de suor de "Long Tall Sally", a platéia manteve-se de pé, gritando descontroladamente em um único e ensandecido urro.

Depois, os Beatles ficaram atordoados de exaustão – e euforia. Ringo, em especial, estava encantado com os fãs. "Eles poderiam ter me rasgado em pedaços e eu não me

importaria", ele disse nos camarins, encharcado de suor. "Mas que público! Eu poderia ter tocado para eles a noite inteira!" Apesar disso, o *show* durou apenas 28 minutos.

Os Beatles não ficaram para nenhum tapinha nas costas de última hora. Ao contrário, foram rapidamente levados para a embaixada britânica, a alguns quilômetros do ginásio, onde uma "festa regada a champanhe e um baile de máscaras beneficente" em sua honra os esperava. Esse era exatamente o tipo de coisa que eles evitavam rotineiramente, festas cheias de engomadinhos e de outros tipos refinados que os viam como uma novidade a usufruir. A embaixada estava lotada de diplomatas britânicos bem-vestidos e suas famílias, a quem os Beatles ofereciam um lampejo muito bem-vindo de orgulho nacional. Bandejas de comida refinada se estendiam de um lado ao outro do salão de festas. Quando os rapazes fizeram sua entrada descendo por uma grandiosa escadaria em forma de cisne para a rotunda, todos os presentes se voltaram para recebê-los. Foi um gesto extremamente simpático. O embaixador britânico, Sir David Ormsby-Gore, mostrou-se agradável e hospitaleiro, e chegou a rir quando Ringo, que o olhou de cima a baixo, perguntou: "Então, o que o senhor faz?"

Mas, afinal, era uma festa da embaixada, uma ocasião bastante pomposa e que nem de longe tinha o tipo de público que agradava aos rapazes. Disseram a eles que seria uma "festinha tranqüila" para os atribulados funcionários da embaixada, mas o prédio estava tomado por uma multidão agressiva e antipática – "uma porção de deslumbrados metidos", como George Martin os descreveu. "As pessoas nos tocavam quando passavam por nós", relembrou John, nada contente com a situação. Segundo Ringo, foi como se os Beatles estivessem em exposição, "como num zoológico". Paul fez o máximo para "trocar gentilezas" com os convidados, mas aquilo foi demais até para ele. Quando uma "mulher levemente bêbada" o envolveu com os braços e quis saber seu nome, Paul respondeu: "Roger. Roger McClusky Quinto", antes de se esquivar.

Naquela noite foi Ringo quem, imitando ironicamente o sotaque da aristocrática faculdade de Eton, conseguiu convencer John a não fazer uma cena enquanto anunciava os vencedores da rifa da embaixada, desafiando os ganhadores a trocar suas cópias autografadas de *Meet The Beatles* "por uma de Frank Sinatra". No entanto, durante o desenrolar do sorteio, uma debutante se esgueirou por trás de Ringo e cortou um chumaço de seu cabelo com uma tesourinha de unhas. Aquilo já era demais. Ringo virou-se e disse: "Que diabo você acha que está fazendo?" Ele estava furioso, totalmente fora de si. "Este pessoal aqui é aterrorizante – muito pior que as fãs", ele espumou. John rumou para a porta, balbuciando xingamentos, com Ringo logo atrás dele, pedindo um táxi. Foi o melhor que puderam fazer para evitar uma cena. "Eles estavam muito tristes", lembrou o fotógrafo Harry Benson, que fazia parte da comitiva dos Beatles. "Parecia que estavam com vontade de chorar. John, em particular. Eles não ficaram enraivecidos. Estavam humilhados."

Todos os Beatles se sentiam da mesma forma. Eles sabiam como a sociedade os via – quatro brucutus de Liverpool que haviam tido sorte –, como aquelas pessoas se deleitavam com a excentricidade de sua presença. *As pessoas gostam disso.* Os rapazes entraram na dança, atendendo às demandas de Brian Epstein, mesmo odiando freqüentar eventos como aquele. Fazia parte do jogo – eles se conformaram, embora sem entender completamente as regras. Mas aquela noite tinha sido demais.

Eles podiam ser brucutus, mas isso não os tornava insensíveis. Não importava o que Brian achava que aquilo poderia fazer pela carreira deles. Eles não fariam mais esse papel, não com *pessoas daquele tipo*, nunca mais.

No dia seguinte, grande parte da comitiva voltou de avião para Nova York, enquanto os Beatles e um punhado de jornalistas selecionados embarcaram no trem. O que deveria ter sido uma viagem relaxante pela Costa Leste acabou sendo outro longo martírio. O estorvo das câmeras incansáveis agiu como lente de aumento, levando a ansiedade e o ressentimento da noite anterior a um nível incendiário. George Martin descreveu a experiência como "um gigantesco circo que não tinha fim". John, ainda agitado, tentou enterrar o nariz em um livro, mas foi perturbado incessantemente por fotógrafos que insistiam em que ele fosse "gente boa". Era a pior forma pela qual já o haviam tratado. "Só tínhamos um pouco de paz", lembrou George, "quando entrávamos na suíte e nos trancávamos no banheiro. O banheiro era o único lugar onde era possível ter alguma paz."

Como era de prever, a multidão usual esperava na Pennsylvania Station quando o trem chegou a Nova York. Na tentativa de dispersar as pessoas que estavam na frente do Plaza, os policiais, postados do lado de fora do hotel, anunciaram que os Beatles seguiriam direto do trem para o Carnegie Hall. Com isso, milhares de fãs abarrotaram o saguão de chegadas superior, com o excedente de pessoas se espalhando pelo corredor inferior e pelas plataformas. Em pouco tempo aquilo se tornou uma coisa perigosa. Os guardas de trânsito estavam despreparados para enfrentar uma multidão tão grande e entraram em pânico quando uma onda enlouquecida de fãs passou por cima das barricadas para receber o trem que chegava.

No entanto, os fãs não sabiam que o vagão dos Beatles havia sido desconectado do trem e levado para uma plataforma isolada na ponta oposta da estação, onde os seguranças planejavam fazê-los sair por um elevador particular. Alguns fãs mais astutos haviam previsto isso, mas os rapazes conseguiram de alguma forma subir as escadas correndo e pular em um táxi na Sétima Avenida.

Os Beatles se apresentaram no Carnegie Hall duas vezes naquela noite, relaxando entre as duas entradas em um camarim elegante que abrigara ícones como Tchaikovski, Ravel e Judy Garland. Se os Beatles se admiraram com o majestoso ambiente, isso não transpareceu.

Para eles aquele não era um templo da arte, mas "simplesmente outro teatro, como o Albert Hall ou o Finsbury Park Astoria". Eles estavam totalmente relaxados, fumando cigarros americanos sem parar, nem um pouco intimidados por se apresentar na casa de espetáculos mais prestigiosa e lendária dos Estados Unidos, se não do mundo. Tampouco estavam intimidados pelas extraordinárias circunstâncias que marcaram a ocasião. Até aquela noite, o palco do Carnegie Hall – administrado como um valioso ducado por um conservador conselho de diretores – nunca fora pisado por roqueiros. Até Elvis Presley havia sido rejeitado ali. Sid Bernstein afirmou que convenceu o conselho de que a apresentação dos Beatles serviria para promover relações internacionais, mas é mais provável que ele os tenha feito passar por um grupo de música folk.

Levando em conta a importância histórica do evento, a Capitol tinha a intenção de gravá-lo para lançamento futuro. O acordo havia sido fechado em 3 de fevereiro, e George Martin fora encarregado de coordenar a produção, em conjunto com o produtor da Capitol da Costa Leste, Voyle Guilmore. O Carnegie Hall concedeu a permissão em troca de uma reles taxa de 600 dólares. Havia apenas mais um obstáculo: a Federação Americana de Músicos registrou uma objeção contra a proposta de usar trabalhadores não-sindicalizados na apresentação: trocando em miúdos, eles se recusavam a deixar que George Martin trabalhasse no país. A Capitol prontamente se ofereceu para providenciar sua inscrição ou o que fosse necessário para resolver o problema, mas o sindicato resistiu firmemente, afirmando que aquilo era impossível. Sem Martin os Beatles não fariam a gravação, o que colocou por terra qualquer possibilidade de produzir um disco ao vivo.

No fim das contas, não fazia diferença. Seria mesmo impossível gravar alguma coisa através da impenetrável muralha de gritos que se ergueu no momento em que eles subiram ao palco. "Gritos e berros chegaram aos ouvidos num volume absolutamente devastador", escreveu Jack Hutton, editor da *Melody Maker*, que reduziu a reação do público a uma única palavra: "histeria". Ninguém conseguia ouvir nenhuma palavra que eles cantavam – não que isso parecesse fazer diferença para os jovens fãs. Adolescentes pulavam para cima e para baixo pelos corredores, arremessando bichos de pelúcia e punhados de jujubas. Era um deus-nos-acuda; não havia nenhum motivo ou propósito para tamanha idolatria. "Um movimento de qualquer um dos beatles em qualquer direção induzia a novos e ensurdecedores gritos." Em Washington os Beatles trataram a platéia politicamente, mas em Nova York continuavam distantes, frustrados pela aparente recusa do público em ouvi-los. Embora tenham se mantido sisudos, se não técnicos, nas primeiras músicas, a impaciência de John finalmente explodiu depois da sétima execução, quando ele avançou no palco, "olhou seriamente para o público e gritou: 'Calem a boca!'" A indiferença à música se tornara aparentemente insuportável

para eles. Após uma apresentação meteórica, que durou apenas 34 minutos, os Beatles largaram os instrumentos e foram para os bastidores.

Os críticos trataram o *show* menos como uma apresentação e mais como uma batalha. Nenhum dos jornais devotou sequer um parágrafo à qualidade do espetáculo. A cobertura foi focada inteiramente na reação do público, que havia deixado estupefatos os críticos de meia-idade, cuja experiência com comportamentos delirantes se limitava a gritos de "bravo" nas óperas. O *New York Times* fez comentários indiretos aos "ritmos dançantes e ressoantes" dos Beatles, e se referiu obliquamente a uma das músicas como "uma balada de delicadas intenções"; fora isso, seu veredicto sobre a parte musical, incluindo os maiores sucessos, era nulo. Apenas a *New Yorker* publicou uma opinião que implicava algum endosso ao talento dos rapazes: "Eles valem a pena de ser ouvidos", cedeu seu intrépido repórter, "apesar de não serem tão bons quanto os Everly Brothers".

As críticas, embora condescendentes, eram geralmente desconsideradas pelos Beatles, que acabaram ficando com a impressão de que a cena cultural de Nova York era completamente ignorante sobre quem eles realmente eram. Talvez mais grave ainda tenha sido a ausência de seus colegas, os astros da música pop local; nenhum deles fez esforço algum para encontrar os Beatles durante a estadia deles. Onde estava Gene Pitney, ou Dion and The Belmonts, ou ainda Lesley Gore ou Frankie Valli? A propósito, onde estava Chubby Checker, ou a Singing Nun? Em uma cerimônia pelo qüinquagésimo aniversário da ASCAP*, celebrada na prefeitura no dia seguinte aos *shows* do Carnegie, os geriátricos compositores pareceram se esforçar para se distanciar das emergentes revelações britânicas. "Ouvi dizer que eles compõem as próprias músicas", um compositor ancião insinuou, ao que Dorothy Fields (compositora de "I Can't Give You Anything but Love") respondeu: "Se é que se pode chamar aquilo de compor".

Mas o melhor ainda estava por vir. No dia seguinte, os Beatles partiram para Miami, para se apresentar mais uma vez no *Ed Sullivan Show*, dessa vez transmitido ao vivo da Flórida. "Miami era um paraíso", lembrou Paul, deslumbrado com a diferença entre a visão de uma praia tropical banhada pelo sol e Nova York. "O lugar em si é meio parecido com Blackpool, mas com sol", eles escreveram para amigos, não muito tempo depois da viagem. Admirando, como "turistas de verdade", as palmeiras e as "belas banhistas", os Beatles chegaram ao Deauville Hotel – apelidado de "Beatle Central" pela imprensa –, de onde imediatamente saíram correndo para as praias. Ao contrário do

---

* *Sociedade Americana de Compositores, Autores e Editores. (N. do T.)*

Plaza, onde tinham ficado enfurnados quase o tempo todo, havia ali muitas oportunidades de se extasiar com a paisagem. Várias vezes por dia os rapazes vestiam as roupas de banho e saíam para passear pela praia e conversar com pessoas de sua idade. "Foi muito divertido para a gente", recordou Paul, "e ainda por cima havia aquelas garotas adoráveis, maravilhosas e bronzeadas. Nós fizemos uma sessão de fotos na praia e imediatamente as convidamos para sair." A liberdade que tiveram lá foi um alívio raro. A cada oportunidade, os Beatles se aventuravam cada vez mais longe, desfrutando as águas do Atlântico, o esqui aquático e passeios em lanchas que saltavam pelas ondas a velocidades incríveis. Quanto ao entretenimento noturno, era um banquete sortido, com os rapazes pulando de uma boate para outra. O comediante Don Rickles estava vomitando seus insultos no conservador salão do Deauville, as Supremes se apresentavam ali perto, em outro hotel à beira-mar, e os Coasters, seus "heróis" de longa data (Ringo os considerava "os deuses do rock'n'roll"), eram a atração principal de uma casa noturna chamada Mau Mau Lounge. "Miami era o lugar mais incrível que eu já tinha visitado", declarou Ringo, que preferia as casas noturnas mais perto do centro aos lugares a céu aberto, casas e teatros *drive-in*, que atraíam o público mais jovem.

Esse estilo de vida relaxado e livre, porém, não durou muito. Em alguns dias os fãs se tornaram um estorvo, e os Beatles deixaram o Deauville – escondidos na traseira de um caminhão frigorífico – e se instalaram em uma propriedade particular em Star Island, emprestada por um dos executivos locais da Capitol Records. Os donos tinham deixado o lugar muito bem equipado. Havia uma piscina no quintal, um guarda armado, e um iate à disposição deles, além de um belo barco de sessenta pés chamado *The Southern Trail*, cortesia do magnata Bernard Castro. Nos raros dias em que não havia nada agendado, os rapazes relaxavam ao sol; mas aquelas não eram férias propriamente ditas. Mesmo enquanto tomavam sol, a *LIFE* e o *Saturday Evening Post* conduziam entrevistas à beira da piscina, intercaladas com entrevistas por telefone para DJs importantes – como uma para Dick Clark, da *Bandstand*, a quem agradeceram a calorosa recepção dos americanos.

Os Beatles decidiram demonstrar sua gratidão. Em 15 de fevereiro, apenas duas semanas e meia após o lançamento – e três semanas desde a estréia deles no *Ed Sullivan Show* –, o LP *Meet The Beatles* conquistou o primeiro lugar na parada de sucessos da *Billboard*, consolidando-os no país como uma absoluta sensação pop. Quanto aos compactos, os Beatles praticamente dominavam a parada Hot 100: "I Want to Hold Your Hand" era o número 1, "She Loves You" o número 2, "Please Please Me" o número 29, "I Saw Her Standing There" o número 35 e "My Bonnie" o número 54. O colunista Nat Hentoff relatou que um porta-voz do Ministério da Fazenda dos Estados Unidos transformou os Beatles em "questão econômica", devido ao que ele chamou de "dreno

de ouro" resultante das vendas de seus discos e de suas aparições pessoais. Quando um repórter cético especulou em uma coluna se a notoriedade dos Beatles duraria mais que um mês, um colega apontou que a audiência da segunda aparição no *Ed Sullivan Show* havia dobrado em relação à primeira e que, nesse ritmo, não haveria pessoas suficientes nos EUA para assistir a uma terceira apresentação.

Agora todos queriam ver os Beatles, como se eles tivessem algum fetiche mágico, como se pudessem resolver tudo – o que, de certa forma, realmente podiam. A platéia de Sullivan estava cheia de celebridades ansiosas por colocar os olhos nos Beatles, entre elas as lendas do boxe Sonny Liston – que disputaria com Cassius Clay o título dos pesos pesados no fim de semana seguinte – e Joe Luis. Devido a essas presenças, Paul sentiu-se compelido a prever que Clay venceria a luta, o que gerou um convite do relações-públicas Harry Conrad para que conhecessem o jovem boxeador durante um treino no Fifth Street Gym.

Os Beatles nunca foram fãs de boxe. Eles não mostraram nenhum interesse enquanto estavam em Liverpool, mesmo quando o pai de Pete Best promovia grandes eventos da luta no ginásio local. Mas naquele momento eles desviaram uma parcela de seu precioso tempo para encenar o encontro com Cassius Clay. Por que, de repente, isso se tornou prioridade? De acordo com George, "foi uma grande jogada de publicidade. Fazia parte da condição de beatle, na verdade, ser arrastado e jogado em salas cheias de jornalistas tirando fotos e fazendo perguntas". Não era nenhum segredo que Clay havia transformado o mundo do boxe com sua personalidade exuberante. Incorrigível tagarela "que podia falar à razão de trezentas palavras por minuto", ele posava constantemente para as câmeras, contando vantagens comicamente e cuspindo versinhos bobos. Ninguém tinha visto ainda uma verdadeira demonstração de seu potencial no ringue, mas ele já havia impressionado a maioria dos críticos como artista de primeira linha. Sendo assim, parecia apropriado que os maiores artistas do momento se desviassem para as órbitas uns dos outros.

Ainda assim, basta dizer que o lúgubre ginásio esfumaçado onde ele treinava foi dominado pela invasão de quatro rapazes de cabelo estranho vestindo calças justíssimas e jaquetas brancas de manga curta. "Dê só uma olhada nesses beatles! Eles parecem meninas", grunhiu um brutamontes que fumava um charuto ao lado do ringue. Os Beatles, por sua vez, não estavam nada bem-dispostos; tinham ficado chateados pela imposição da visita e se sentido incomodados por ter esperado quinze minutos por Clay. "Onde diabo está o Clay?", Ringo perguntou para ninguém em particular, claramente irritado pelo atraso. Em seguida foi a vez de John resmungar contra a atitude da diva. "Vamos cair fora daqui", ele disse aos outros. Mas dois guardas-estaduais da Flórida bloquearam a porta até que o anfitrião chegasse.

Se os rapazes cultivavam planos de escapulir, eles evaporaram no instante em que Cassius Clay – o Desbocado de Louisville – entrou pela porta. "E aí, Beatles?", ele rugiu, desarmando-os com seu charme. (Clay, de acordo com Harry Conrad, "não sabia quem eles eram".) "Precisamos fazer algum *show* juntos na estrada! Íamos ficar ricos." Ele tinha uma personalidade incrível, um espírito cativante, era marcado para a grandeza e ficou inalterado pela celebridade. Os Beatles gostaram dele imediatamente, e não hesitaram em entrar em cena no extravagante *show* que ele encenava com elegância. Ele "insistia em se divertir enquanto treinava". Clay os incitou a subir no ringue e gritou: "Caiam, seus vermes" – e os rapazes caíram de costas. Então John o instruiu a estender o braço para cima deles "com a mão enluvada, em pose de vitória", e foi obedientemente atendido por Clay. Ninguém precisava de muito treino. Todos eram, Beatles e boxeador, *showmen* consumados; eles sabiam seus papéis, aproveitavam todas as deixas. Para fechar o encontro com chave de ouro, Clay agarrou Ringo, suspendeu-o sobre a cabeça e o girou como um cata-vento – *fu-fu-fu-fu* –, do jeito que Popeye se livrava dos inimigos.

Os espectadores e puxa-sacos gritavam, virando os punhos para baixo, condenando a pobre vítima; o treinador, Drew "Bundini" Brown, implorou comicamente pela vida do baterista magricelo; e então Clay deu um passo à frente e disparou algumas frases de grande profundidade:

> "Quando Sonny Liston pegar
> Todos os jornais e vir
> Que os Beatles vieram me visitar,
> Ele enfurecido vai ficar, e em três assaltos eu vou derrubar".

Isso não era exatamente byroniano, mas agradou muito aos autores de "Love, love me do / you know I love you". Para os Beatles, que estavam rapidamente se tornando ícones culturais, Clay, com seus 22 anos, era como uma alma gêmea: "Ele tem todo aquele espetáculo maluco sob controle", eles teriam dito a Brian. Espontâneo e elegante, Clay era genial *em seus próprios termos*, sem todo aquele "papo furado". Eles deixaram o ginásio pouco tempo depois "com grande relutância". "Clay os impressionou", lembrava o fotógrafo Harry Benson. Mas o que os cativou e tocou não foi o seu carisma; foi o seu poder. Clay era boa-pinta, mas também socava como uma marreta. Os Beatles sabiam que, se as coisas fossem como Brian queria, a beleza e a fofura seriam tudo o que importava. Ainda assim, a imagem que eles cultivavam, embora os incomodasse, continuava a ser útil e, naquele momento, lhes proporcionava um certo privilégio.

Talvez ninguém gostasse mais disso do que John Lennon. Mais tarde, nesse mesmo dia, quando o fotógrafo Dezo Hoffman tirava algumas fotos espontâneas dos rapazes esquiando na água, John explodiu. Extremamente preocupado com a imagem, ele suspeitava que as fotos, nas quais seu cabelo aparecia jogado para trás da testa, poderiam fazer que ele – um *beatle* – parecesse careca. Em vez de argumentar com Hoffman, John o puxou e repreendeu o genial tcheco na frente de um bando de lacaios. Uma testemunha se lembra de como Hoffman ficou parado, segurando a câmera contra o peito, como se isso de alguma forma pudesse protegê-lo de um golpe inesperado. "Por que você féz isso?", ele perguntou com seu sotaque carregado. "Você vai sair bém."

"Vai ficar uma merda", respondeu John. "Todos vão reconhecer que sou eu."

Capítulo 25 | O amanhã nunca sabe

[I]

Os Beatles estavam vestidos exatamente como duas semanas antes, mas agora os mesmos ternos escuros estavam levemente amarrotados pelo vôo de oito horas. Quando saíram pela porta da frente do avião ficaram na mesma plataforma, acenando da mesma forma para a mesma multidão monstruosa, só que, em vez de 4 mil adolescentes bem-comportados a se esgoelar, agora eles eram "de 8 a 12 mil" – e enlouqueceram ao avistar seus heróis no Aeroporto de Heathrow: entortaram barreiras de aço e amassaram tetos de carros como se fossem feitos de papel-alumínio. Quarenta garotas desmaiaram, buquês de flores foram pisoteados, lixeiras reviradas, e as faixas – BEM-VINDOS DE VOLTA, BEATLES – foram rasgadas na louca confusão que se criou para alcançarem os rapazes.

Os Beatles estavam de volta à terra das jujubas boas.

◆◆◆

Se o comportamento dos fãs incomodou os Beatles, eles não deixaram isso transparecer enquanto eram levados para a abarrotada suíte Kingsfor-Smith, no terminal do aeroporto, para ser recebidos pela imprensa local. Mais de um repórter referiu-se ao tumulto na pista do aeroporto em termos que instavam os Beatles a se distanciar daqueles desordeiros, mas os rapazes sabiam que não deviam enveredar por esse tema. Ao contrário, eles brindaram os componentes da multidão com termos como "saudáveis, britânicos, jovens, colegas e amigos".

Os Beatles neutralizaram qualquer possível controvérsia com o uso de suas agora esperadas frases de efeito, tropeçando apenas quando veio à tona a notícia de que, enquanto estavam viajando, o primeiro-ministro, Sir Alec Douglas-Home, se referira aos Beatles como sua "arma secreta" nas relações diplomáticas com os Estados Unidos. Na verdade, era "li-

sonjeiro" para os rapazes que o primeiro-ministro soubesse os nomes deles. "O problema é que eu não entendi a parte em que [ele] disse: 'Ganhando todos esses dólares para a Grã-Bretanha'", disse George, dando de ombros. Mais tarde, ele viria a entender essas palavras da maneira difícil – e então escreveria uma música sobre o assunto, a que chamou "Taxman" ["coletor de impostos"].

No fim das contas, era impossível avaliar o valor deles, em dólares, para a Grã-Bretanha. Ninguém sabia nada sobre o cheque de 253 mil dólares da Capitol Records no bolso de Brian – o pagamento dos direitos dos Beatles até aquele momento –, mas a *Barclays Bank Review* havia declarado a banda como item de "exportação invisível", ao estimar a vendagem de seus discos no exterior na casa dos 7 milhões de dólares. Mas não havia nenhuma idéia clara de quanto os Beatles realmente faturavam. Fora os discos e as apresentações, os produtos licenciados continuavam a ser uma vasta área cinzenta. A Seltaeb estava praticamente fazendo jorrar dinheiro – relatórios publicados depois estimam algo em torno de 50 milhões de dólares –, mas ninguém sabia quanto disso acabaria voltando à fonte. O lucro do imenso volume de produtos piratas era impossível de precisar.

O impacto cultural, no entanto, era mais fácil de ser calculado. Se os Beatles deixaram Londres como exploradores rumo ao Novo Mundo, voltavam agora como heróis conquistadores. Nenhum astro pop britânico tinha faturado tanto nos EUA. Agora, praticamente do dia para a noite, toda a cena se abrira. O canal da música pop, que até a aparição deles havia fluído em um único sentido – dos EUA para a Grã-Bretanha –, subitamente reverteu a direção. O mercado americano foi inundado por compactos de bandas britânicas proeminentes, de Dave Clark Five e Dusty Springfield a Yardbirds e Searchers, que não imitavam o rock americano, mas o adaptavam e traziam nova energia à forma. Pela primeira vez na história das paradas inglesas, discos britânicos ocuparam os primeiros catorze lugares. A cidadania de segunda classe e os dias de segunda linha do rock'n'roll britânico pareciam acabados. "Com essa transição", escreveu o historiador de música pop Greg Shaw, "o rock britânico se tornou real."

Os Beatles retomaram o trabalho no dia seguinte à volta. Gravaram uma participação no *Big Night Out*, programa cômico de televisão, participando de três quadros e tocando cinco músicas – e depois se reuniram com Walter Shenson para resolver detalhes sobre o filme que seria gravado em breve. Ringo, sentindo-se dispensável, conseguiu desaparecer por um dia; ele tomou um avião até Liverpool para visitar os parentes e sair com Maureen Cox, a namorada de quem se tornara noivo.

Na manhã seguinte, terça-feira, 25 de fevereiro – dia do vigésimo primeiro aniversário de George –, os rapazes entraram no estúdio de Abbey Road para trabalhar nas músicas de um novo disco. Eles mal podiam esperar para começar. Desde o começo do ano, quase

não tinham tocado nenhuma nota que não fosse afogada por gritos e, como músicos, acabaram ficando frustrados com o vazio daquilo tudo.

Para esse disco – e pela primeira vez –, a escala de trabalho mudou. Em vez de equilibrar seis ou oito composições originais com um punhado de interpretações de músicas americanas conhecidas, todas as faixas seriam de Lennon e McCartney. A maioria das músicas seriam usadas na trilha sonora do filme, e requeriam cuidados especiais para que pudessem ser sincronizadas com algumas ações específicas na tela, ou vice-versa; as restantes, que seriam utilizadas apenas no disco, a ser lançado em seguida, não eram tão urgentes.

John e Paul vinham compondo regularmente nos meses anteriores; então, material novo não seria problema. Eles tinham uma tonelada de músicas para escolher, e, como disse Paul, "nós sabíamos que elas eram boas". Uma versão de "Can't Buy Me Love" já estava gravada, mas foi necessário fazer mudanças na letra, e os Beatles refizeram os vocais. Eles trabalharam em três músicas no primeiro dia, uma das quais – "You Can't Do That"– estava quase concluída antes do almoço. John havia escrito as partes principais da canção, e Paul contribuiu com o incisivo acorde em si com sétima que eletriza o refrão. Os vocais, no entanto, davam à música sua característica mais inovadora. John fazia uma cortante acusação emocional, em forma de reprimenda, praticamente cuspindo o aviso "because *I told you before*"*, reforçado pela batida de Ringo.

Se havia mais um destaque, esse era a leitura de Paul de "And I Love Her", balada melódica que ele tinha composto ao piano na casa de Jane Asher. O dom intuitivo de Paul nunca esteve tão afiado. A letra melancólica é simples e direta; o sentimento, dolorosamente pungente. Desde as notas de abertura, sua voz expressa uma honestidade de apertar o coração a cada palavra. "Foi a primeira balada com a qual me impressionei", lembrou Paul, apontando os "belos acordes" e as "imagens" como suas características irresistíveis. Havia força verdadeira naquela música, mas depois de duas passadas os Beatles ainda não haviam conseguido amarrá-la. Dick James, que visitava o estúdio, achou que a música era "repetitiva demais" e durante uma troca de fitas mencionou isso a George Martin. Aparentemente, Martin concordou, já que pediu uma pequena pausa e deixou brevemente a sala de controle para discutir isso com o grupo.

James afirma que Martin sugeriu que escrevessem uma segunda parte (*middle eight*) para separar os versos repetitivos. "Acho que foi John quem gritou: 'O.k., vamos fazer uma pausa para o chá'. John e Paul foram para o piano e, enquanto Mal Evans preparava o chá e uns sanduíches, os rapazes ficaram ali, trabalhando no assunto", ele disse. "Em meia hora eles escreveram [...] um ótimo *middle eight*, a música ficou bem comercial." Paul, por outro

---

* *"Porque* eu já avisei você." *(N. do T.)*

lado, sustenta que John "provavelmente ajudou" em alguns pequenos ajustes, mas, fora isso, "o *middle eight* é meu [...] eu o escrevi sozinho". Independentemente do que tenha acontecido de fato, ainda faltava ao arranjo o toque certo, e eles deixaram a música para outro dia.

"I Should Have Known Better" teve o mesmo destino; a música foi temporariamente descartada depois de três tomadas de gravação infrutíferas. Os Beatles estavam exaustos, esgotados pelo cansaço da viagem e do trabalho interminável, e depois de sete horas no estúdio sucumbiram a um acesso de risadas. Isso era tudo o que podiam fazer para enfrentar mais uma repassada da música. Ninguém estava em clima de comemorar o aniversário de George, muito menos ele próprio, que estava "cansado e deprimido" pelo esforço brutal. Relutantemente, ele reservou uma hora para uma sessão de fotos. (O *Daily Press* pôs o aniversário de George como notícia de primeira página.) Havia mais de 15 mil cartões esperando por ele, junto com quatro sacos postais cheios de presentes dos fãs, nenhum dos quais ele tinha energia para abrir. Dick James deu-lhe um par de abotoaduras de ouro, e de Brian ele ganhou um maravilhoso Rolex, que usou a vida inteira. Mas o melhor presente que recebeu naquele momento foi o sono, o precioso sono.

Dois dias depois, outra sessão produtiva gerou mais duas músicas: "Tell Me Why" e "If I Fell". Pouco antes da pausa para o almoço, eles trabalharam em "Tell Me Why", um número vigoroso, com uma batida animada que John depois descreveu como a imitação "de uma música de um grupo de garotas negras de Nova York"; a gravação foi completada em oito tomadas. "If I Fell" se provou mais arisca. Foi a primeira tentativa de John de fazer uma balada, envolta em uma harmonia vocal aconchegante que é tranqüilamente um dos mais belos e agradáveis duetos que os Beatles realizaram. John e Paul optaram por gravá-la juntos, em um único microfone, o que intensificou o efeito. A simetria de suas vozes é perfeita; eles se sintonizaram com tanta precisão que por vezes é difícil dizer quem está cantando. Parece fácil – mas não é. O modo como John a havia estruturado exigia mudanças de acordes em quase todas as notas dos versos – "ela transborda de acordes", como Paul explicou para um repórter –, e eles precisaram de quinze tomadas de gravação para acertá-la finalmente.

O disco começava a tomar forma. Uma sessão de gravação em domingo era muito incomum, mas, como os Beatles começariam a se dedicar ao filme no dia seguinte, Martin sugeriu que passassem algumas horas no estúdio para manter o ritmo. Os Beatles trabalharam apenas na parte da manhã, até o horário do almoço. Ainda assim, conseguiram gravar três músicas em três horas: uma revisão de "I Call Your Name", composta para servir de lado B para "Bad to Me", no compacto gravado por Billy J. Kramer; uma versão acelerada de "Long Tall Sally", que foi gravada em uma só passada, ao vivo e sem retoques; e "I'm Happy Just to Dance With You", uma "música-fórmula" que Paul e John remendaram com a ajuda de George.

George comemora seu vigésimo primeiro aniversário com um belo charuto, pilhas de cartas de fãs e duas graciosas admiradoras.

MIRRORPIX

Brincando com Cassius Clay – com quem se encontraram, não sem alguma relutância, em 18 de maio de 1964, depois de se apresentar no Ed Sullivan Show *–, durante o treinamento do lutador para o combate em que conquistou o título mundial contra Sonny Liston. Clay disse que era "o mais bonito" e chamou os Beatles de "vermes".*

FOTO: CURTIS

CAMERA PRESS, LONDRES

A cara da beatlemania, em outubro de 1965. Diante do Palácio de Buckingham, a polícia mal podia conter os fãs.
© Hulton-Deutsch Collection/CORBIS

Em 1964, os Beatles passaram muitas tardes trancados no escritório de Tony Barrow, concedendo uma entrevista atrás da outra.
Mirrorpix

John e Cynthia chegam ao Aeroporto de Heathrow, pouco antes de partir para os Estados Unidos, em 1964.
MIRRORPIX

A propriedade de Lennon em Kenwood, durante uma reforma.
MIRRORPIX

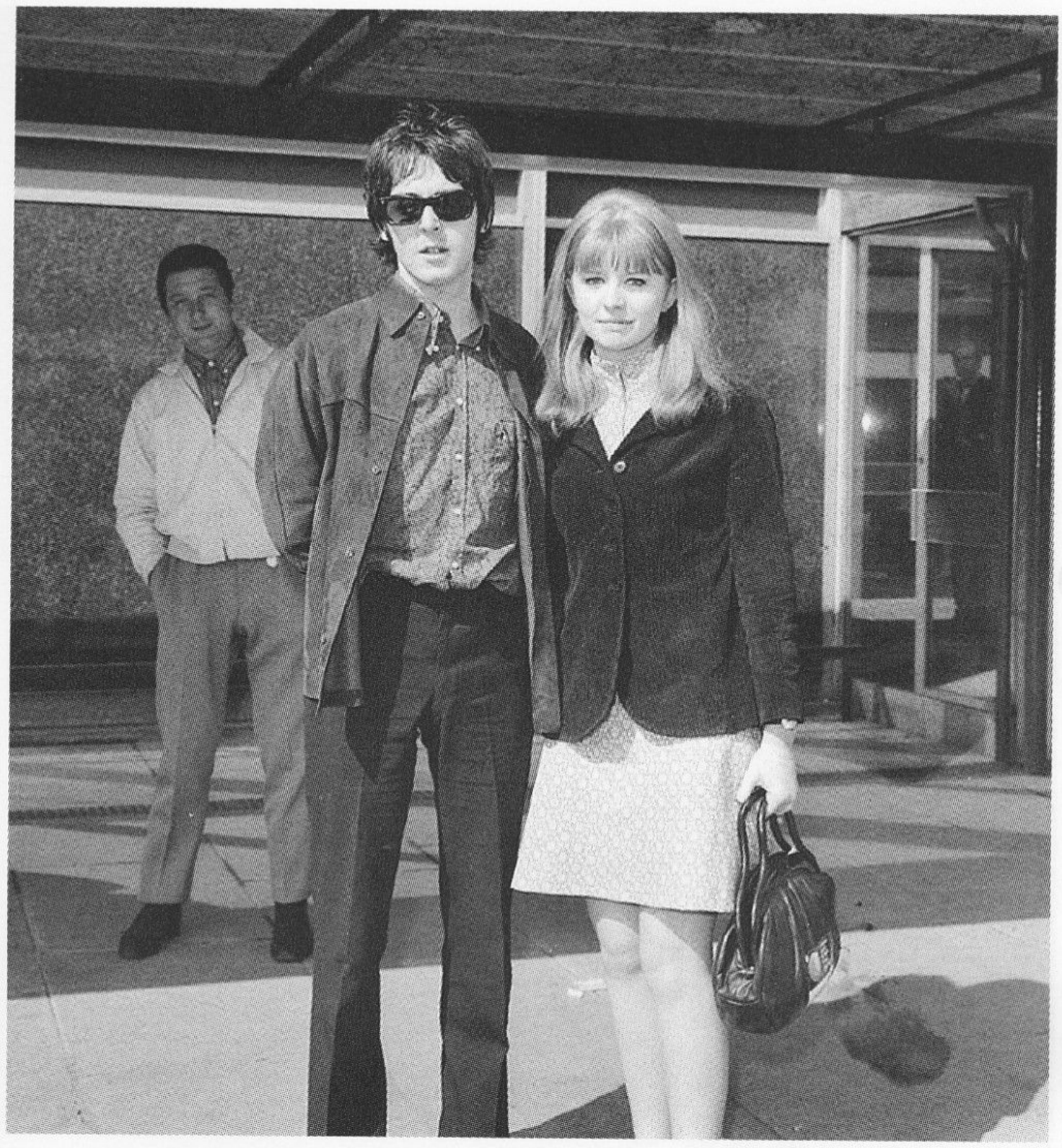
Paul visita seu pai, Jim McCartney, durante uma das freqüentes paradas dos Beatles em Liverpool.

MIRRORPIX

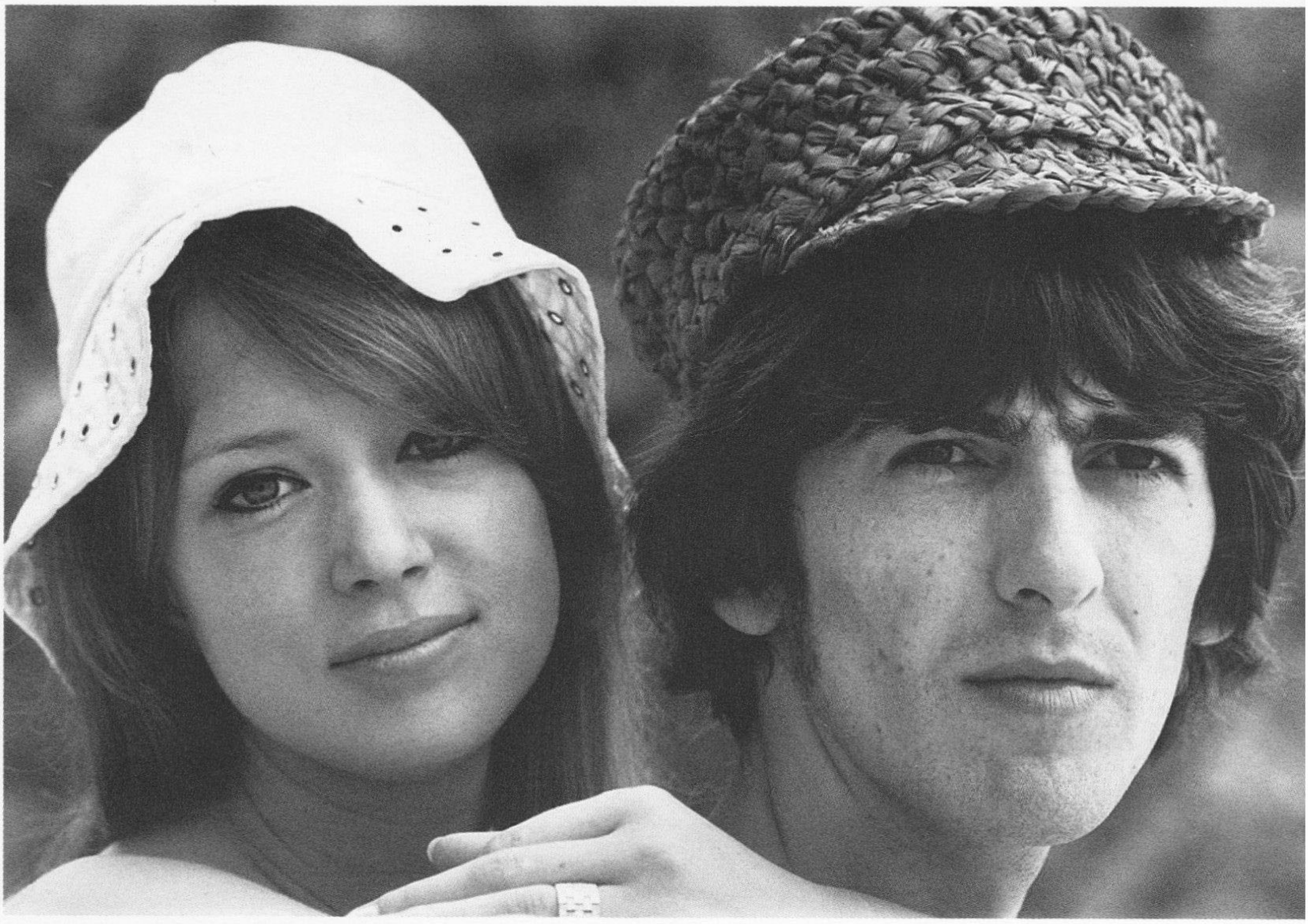
A polícia tinha muito trabalho durante as apresentações dos Beatles no início da década de 1960. Gritos estridentes, acessos de histeria, choros e até desmaios caracterizavam o ritual de cada noite da mania.

CAMERA PRESS (II/D), LONDRES

Paul e Jane Asher em 1965, nos primeiros tempos do namoro.
MIRRORPIX



Numa rara exibição de paternidade, John mostra Julian, de 2 anos, ao tio Paul e ao tio Ringo.
MIRRORPIX



George e Pattie Boyd, pouco depois de terem se conhecido nas filmagens de A Hard Day's Night.
© HULTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS

Ringo e Maureen em 1965, acenando para a imprensa depois de se casar.
MIRRORPIX

Depois de ter sido agraciados com a Ordem do Império Britânico, os Beatles disfarçam sua ambivalência, numa entrevista coletiva concedida no Saville Theatre, ao mostrar as medalhas que receberam da rainha. Tempos depois, John devolveria a sua.

FOTO: PETER MITCHELL

CAMERA PRESS (G/S), LONDRES

George e Pattie comemoram seu casamento, em 21 de janeiro de 1966, no registro civil de Esher.

© HULTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS

Com Ringo no hospital, devido à retirada das amígdalas, os demais beatles, agora com Jimmy Nicol na bateria, partem para uma turnê pela Holanda e pela Austrália. Junho de 1964.

© BETTMANN/CORBIS

Antes de cada sessão de gravação, John e Paul apresentavam as músicas novas ao produtor George Martin.

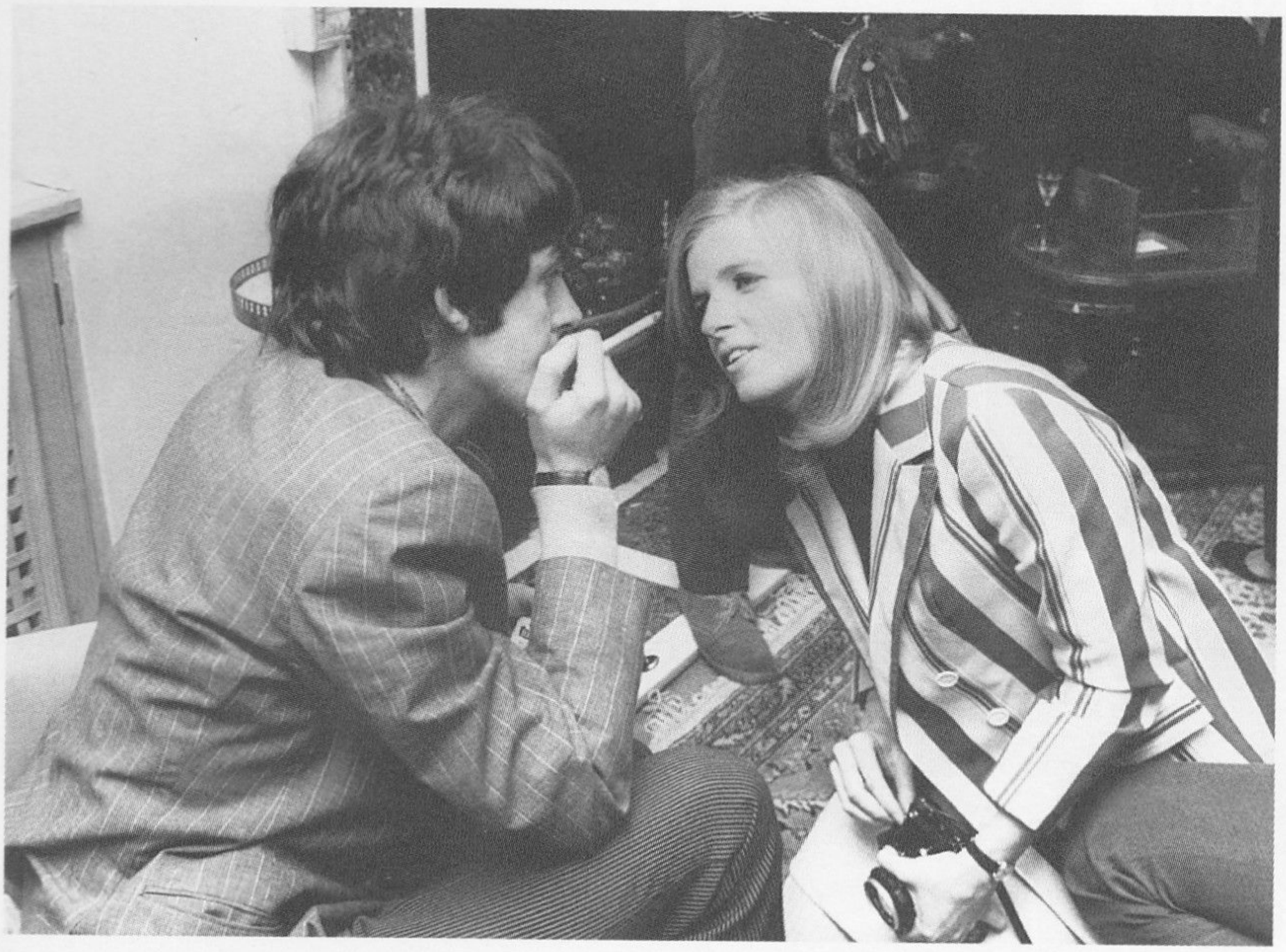
TERRY O'NEILL/REX FEATURES

George já tinha dado um alerta aos paparazzi *quando perdeu as estribeiras e jogou um copo de bebida no fotógrafo Bob Flora, em Hollywood. Agosto de 1964.*
© Bob Flora/UPI/Bettmann/CORBIS

Indignados com o comentário de John de que os Beatles eram mais populares do que Jesus, jovens fãs de Waycross, na Geórgia (EUA), se preparam para queimar discos do grupo numa fogueira. Agosto de 1964.
© Bettmann/CORBIS

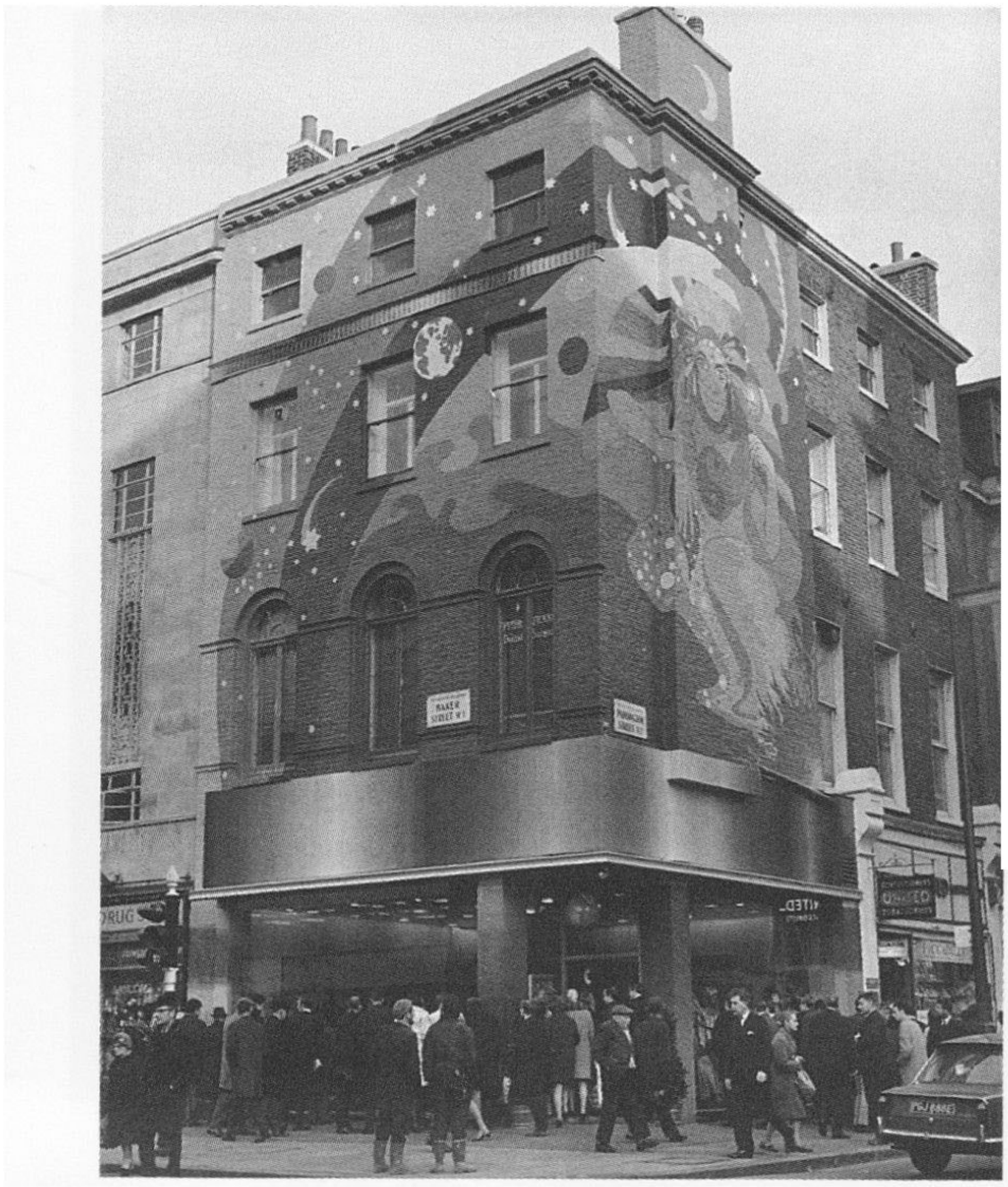
Paul e Mal Evans retornam das férias na França. No vôo de volta, Paul definiu o conceito para o novo álbum da banda: sal e pimenta [salt and pepper] *– Sergeant Pepper.*

MIRRORPIX



Paul e Linda Eastman se olham no início da apresentação para a imprensa de Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, *no apartamento de Brian Epstein, em maio de 1967.*

© HULTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS



Por um breve período, a Apple Boutique teve um mural psicodélico de 12 metros, pintado por The Fool, até que os comerciantes vizinhos exigiram a sua remoção. Dezembro de 1967.

© HULTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS

Em 1969, chegara-se a isto: apatia – e a presença de Yoko Ono – no estúdio de gravação.

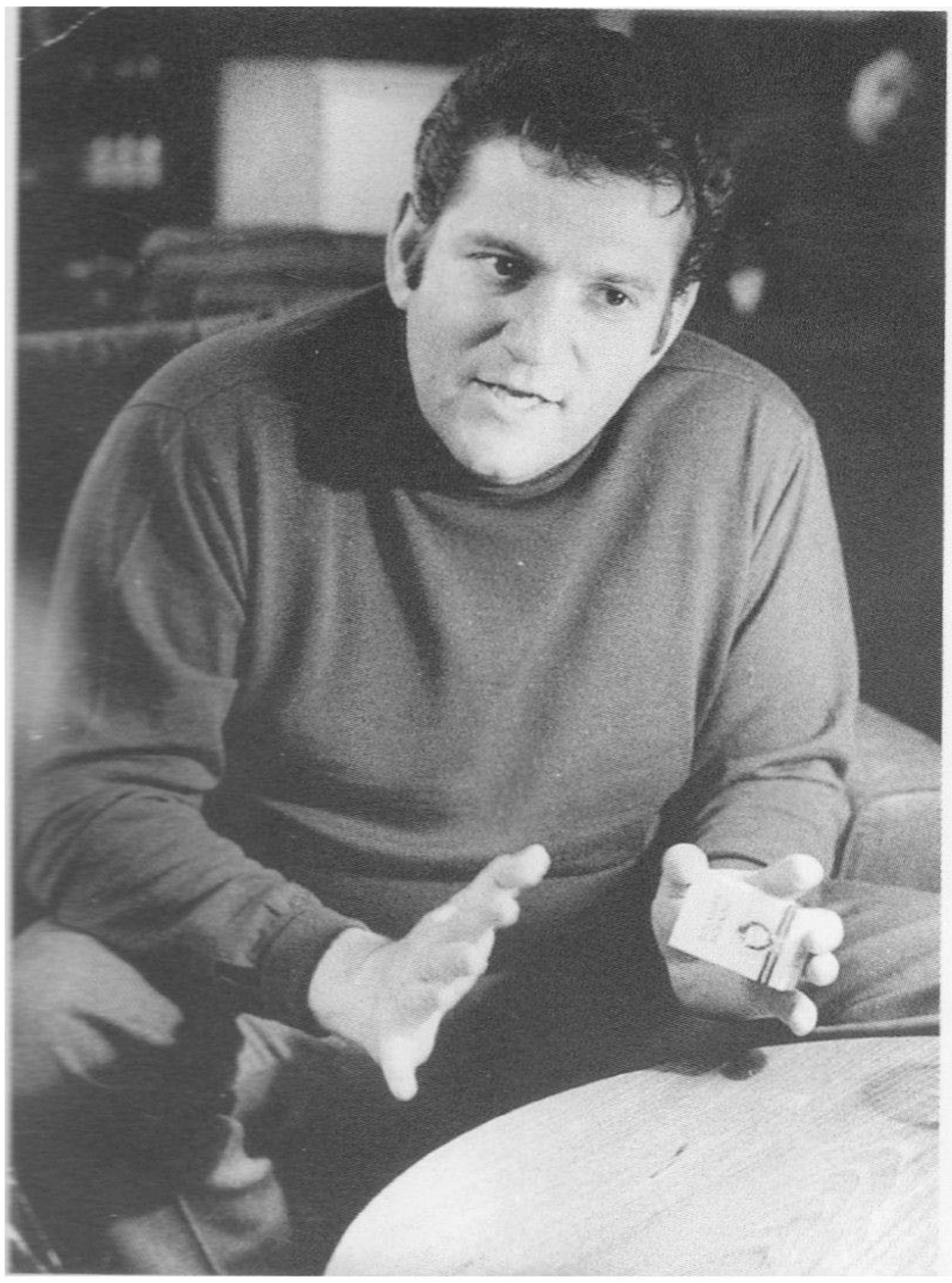
MIRRORPIX

Protegidos por policiais, Paul e Linda abrem caminho através da multidão de fãs depois de seu casamento em Londres. Março de 1969.
© BETTMANN/CORBIS

Batendo um papo com o iogue Maharishi Mahesh em 1967, pouco depois da palestra dele no Hilton de Londres.
MIRRORPIX

John e Yoko comemoram seu casamento repentino tendo o rochedo de Gibraltar como pano de fundo. 20 de março de 1969.

MIRRORPIX



Nem todos os beatles concordaram em ter Allen Klein como empresário, mas todos perceberam o seu carisma único.

FOTO: JOHN KELLY

CAMERA PRESS (IBA), LONDRES

O último espetáculo, na laje da Apple Records, quando os Beatles, com Billy Preston, se apresentaram juntos – com alegria – pela última vez. 30 de janeiro de 1969.

MIRRORPIX

BOB WHITAKER/CAMERA PRESS, LONDRES

"Os Beatles só viriam a ficar totalmente imersos na produção de seus discos bem mais tarde, quando pararam de fazer turnês", lembrou George Martin. Mas eles não se intimidavam mais com o processo de gravação, acertando logo nos primeiros *takes* – ou quase. Ainda se esperava que a maioria das bandas de rock'n'roll terminasse um disco inteiro em um dia, mas para os Beatles essa pressão havia sido eliminada, graças ao enorme sucesso. Como resultado, eles podiam trabalhar em paz. "Nós não parávamos até sentir a certeza de que não havia nenhuma possibilidade de fazer melhor", explicou Martin. Com tempo de sobra – e o avanço do sistema de quatro pistas de gravação –, eles tinham o luxo de gravar instrumentos e vocais separadamente, em vez de tudo ao mesmo tempo. Outro fator importante era a extraordinária confiança de George Martin na habilidade deles. Era impossível para Martin ignorar os instintos dos Beatles, e ele deu ao grupo considerável abertura para explorar novas técnicas. Em músicas como "You Can't Do That" e "I Should Have Known Better", George começou a fazer experiências com uma guitarra Rickenbacker 360 de doze cordas que havia comprado em Nova York, um modelo tão novo que só dois haviam sido produzidos. Eles criaram excêntricos floreios de percussão com agogôs e bongôs. Os Beatles ficaram fascinados com os mistérios das gravações sobre gravações em várias pistas, os *overdubs* e os *double trackings*. Ao contrário do que temiam anteriormente, o estúdio não restringia mais as músicas; ele abria um mundo de opções, que dava liberdade e novas cores a suas criações.

◆◆◆

O mundo do cinema, no entanto, era estranho e incerto.

Os Beatles iniciaram a produção do filme ainda sem título na segunda-feira, 2 de março, em Londres. No início daquela manhã, uma multidão de bom tamanho havia se aglomerado na plataforma 5 da Paddington Station, de onde o elenco e a equipe partiriam para seis dias de filmagem a bordo de um lento vagão da British Rail, que passaria por várias locações na região sudoeste da Inglaterra.

As apresentações, desajeitadas, foram feitas apressadamente. Os Beatles conheceram na hora os vários artistas que também participariam do filme, entre eles Wilfrid Brambell, John Junkin e Norman Rossington, e então se associaram à Actors' Equity*, a pedido de um funcionário, que preencheu cuidadosamente quatro carteirinhas de filiação em meio ao empurra-empurra na plataforma. O diretor, Richard Lester, que ficou de lado, segurou o fôlego enquanto assistia ao desenrolar da cena. O primeiro dia de um filme sempre é um tanto

---

* *Equivalente a um sindicato de atores, no Reino Unido. (N. do T.)*

delicado, mas aquele estava coberto de incerteza. Os Beatles pareciam perfeitamente à vontade no palco, mas, como Lester notou, o cinema era uma forma de expressão totalmente distinta, exigia uma gama diferente de habilidades. Ele não fazia idéia de se eles seriam capazes de interpretar as falas sem parecer ou soar ridículos. E ainda havia o carregado sotaque *scouse*. Seria necessário um técnico de diálogos? Ou legendas? Ah, se ele soubesse... O plano era que tudo fosse simples – nada de diálogos complexos, nada de falas prolixas. Do modo como o roteiro foi construído, "eles teriam falas de cinco ou seis palavras", lembrava Alun Owen, que revisou seu roteiro originalmente verborrágico para torná-lo uma colagem de pedaços controláveis de falas. "O diretor estava consciente de que não sabíamos atuar, e nós sabíamos disso", admitiu John. "Então, ele teve de tentar nos pegar quase de surpresa." Era uma aposta desde o início. Porém, como notou Walter Shenson, "os Beatles entraram com tudo, eles tinham talento nato. E o roteiro era ótimo, parecia que eles o criavam enquanto a filmagem prosseguia".

Owen havia feito o dever de casa. Como prometido, ele manteve a história constrangedoramente simples. Os Beatles interpretariam os Beatles e fariam o que os Beatles normalmente fariam – menos fumar, beber, dizer palavrões e transar. Geoffrey Stokes, no essencial *Rock of Ages*, resume o filme como um "pseudodocumentário em alta velocidade que gira em torno da seguinte questão: conseguirão os rapazes passar por um típico dia de coletivas de imprensa, perseguição dos fãs, encontros com velhos de ar reprovador, em meio a um turbilhão de loucas alegrias e incertezas ocasionais, a tempo de fazer um *show* para os seus fiéis fãs?" Depois de passar apenas dois dias com eles em Dublin, Owen conseguiu captar a natureza da camaradagem dos Beatles, todas as nuances e a condescendência especial entre eles que os íntimos achavam tão "amistosa e agradável". Estava tudo lá, lembrou Paul: "as piadinhas, o sarcasmo, o humor, a sagacidade de John, os modos lacônicos de Ringo; o jeito de cada um de nós. O filme consegue captar nossas personalidades muito bem". Mas a meta não era a precisão. "Nós *éramos* daquele jeito", explicou John – quando era vantajoso ser fofo e adorável. Em geral, no entanto, ele viu o filme como "uma versão em tirinhas do que acontecia" na vida deles. As poucas cenas que dramatizavam o constante escrutínio que sofriam eram apenas uma sombra da realidade; de acordo com John, "a pressão era muito maior do que aquilo".

O trabalho em si era mais exigente do que esperavam. Primeiramente, eles tinham de se apresentar para o figurino e para a maquiagem às 6 horas da manhã, o que significava acordar às 5 – um horário cruel para a maioria das pessoas, porém mais especialmente para os Beatles. Além disso, eles estavam completamente fora do seu meio. Decorar falas era uma batalha morro acima para completar tudo o que já estava acontecendo na vida deles. Victor Spinetti, outro ator coadjuvante, observou que "eles nunca tocavam nas páginas

do roteiro". Na verdade, eles os liam "freneticamente" no carro toda manhã a caminho do estúdio, e então simplesmente improvisavam. "Você nunca sabia o que eles iam dizer ou fazer." "A gente inventava as coisas, por estarmos tão à vontade uns com os outros", lembrou Ringo. Algumas verdadeiras pérolas saíram da boca dos quatro, o mesmo tipo de coisa espontânea e sagaz que era tão fascinante em suas coletivas de imprensa, mas que, para uma experiente equipe de filmagem, era de arrepiar os cabelos. Para neutralizar a falta de preparo dos Beatles, Dick Lester mantinha cinco câmeras rodando, mesmo depois de uma cena haver, tecnicamente, acabado. "Dick continuava filmando", contou Spinetti, "filmando tudo [...] ele só apontava as câmeras para eles e os deixava atuar [...] e as coisas costumavam rolar [...] quando ele os pegava conversando com naturalidade entre si, era simplesmente mágico."

A magia estava por toda parte, ao que parecia. Mesmo assim, os Beatles ainda estavam céticos, ainda inseguros sobre quanto aquilo iria durar. Eles continuavam convencidos de que tudo poderia acabar no dia seguinte, repentinamente. Então, apesar dos esforços para fazer um filme – isso para não mencionar os potenciais resultados positivos do empreendimento –, eles aqueciam as máquinas trabalhando simultaneamente em diversos projetos, se esforçavam, perseveravam para manter a fantasia viva.

[II]

A atividade mais confiável a que recorriam, aquela que lhes oferecia a resposta mais imediata, era a música. Na última semana de fevereiro, a Columbia Records lançou "A World Without Love", com Peter and Gordon, composta por Paul quando tinha 16 anos e desencavada pouco antes para Billy J. Kramer, que a rejeitou por ser "suave demais". Algumas semanas depois disso, Paul fez pequenas alterações na letra e ofereceu a música a Peter Asher, irmão de Jane, como um favor para ajudá-lo a se lançar na carreira de cantor. "A World Without Love" *era* suave, um delicado suflê harmônico, ao estilo de "I'll Follow the Sun", que não tinha a sofisticação dos lançamentos mais recentes dos Beatles. Ela não seria aprovada no processo de seleção das novas gravações, mas Peter e seu colega de internato Gordon Walter a cantaram com um agradável anseio despreocupado, o que transformou a música em um sucesso pop perfeitamente aceitável.

Paul e Peter haviam se tornado amigos, e passavam algum tempo juntos na casa dos Ashers quando os Beatles estavam na cidade. Apesar dos temperamentos completamente diferentes – ao contrário de Paul, Peter era sério e compenetrado, com cabelo ruivo como ferrugem, óculos pretos de aro grosso e sobrancelhas imperiosamente ar-

queadas que lhe davam uma aparência um tanto implicante –, eles desenvolveram uma afinidade natural e à vontade, o antídoto perfeito para o relacionamento incestuoso com os Beatles. "Eu podia conversar sobre qualquer coisa com ele", lembrou Paul, destacando os méritos da amizade. Os rapazes tinham uma visão quase cômica do sótão da casa: era uma pista de obstáculos cheia de guitarras, discos, livros, gravadores, fonógrafos, malas e outras "bugigangas espalhadas ao acaso", que lembrava um dormitório típico de faculdade. "Os quartos deles eram lado a lado", lembra John Dunbar, "então, lá em cima, era como que um clube-do-bolinha. Eles ficavam sentados ali por horas, discutindo arte e música, tocando discos sem parar. Era aonde íamos para ouvir as novidades do mundo da música – e para curtir."

O lugar parecia estar sempre cheio de rapazes inquietos que se viam como intelectuais, fumando, discutindo poesia e política, folheando revistas e desferindo duras críticas ao sistema. Por várias vezes, Paul apenas ouvia, surpreso com as idéias que voavam pela sala. A descolada agilidade intelectual, embora crua e disforme, ainda era formidável, oferecendo um lampejo do futuro. Muitos estudantes que se reuniam na casa dos Ashers eram refugiados de universidades e escolas de artes, "os laboratórios" para a emergente cultura da década de 1960, em que ser moderno e agressivamente astuto era tão crucial para o sucesso quanto ter talento artístico. E muitos, embora o negassem, eram evidentemente da elite. Porém, se Paul sentia a ampla diferença de berço e educação que existia entre eles, isso nunca o fez se sentir deslocado. "De certa forma, estar ali não tinha a ver com o lugar de onde você vinha", percebeu Paul; "era mais uma coisa ligada ao nível de idéias." Até certo ponto, Paul estava aprendendo a potencializar as suas próprias. Além do mais, ele era um beatle, e os outros invejavam seu enorme sucesso, para não mencionar seu talento, além da liberdade que isso lhe trazia a reboque.

Enquanto Peter and Gordon promoviam "A World Without Love", os Beatles preparavam o lançamento de seu novo compacto, que já atraía grande dose de atenção. A EMI não perdeu tempo – nem dinheiro – soando os tambores para "Can't Buy Me Love", que, a gravadora apostava, quebraria todos os recordes de venda existentes. Nos EUA, a Capitol já tinha pedidos antecipados de 1,7 milhão de cópias, o que o transformaria em autêntico disco de ouro, um feito inédito. As lojas britânicas estavam atordoadas de animação. "Bem, aqui está!", ofegou Derek Johnson em sua pomposa crítica na *NME*. "Um turbilhão um tanto acelerado, retumbante e vibrante, nos moldes do R&B, com um fascinante efeito de tremulação no *middle eight*" – ele se referia, na verdade, ao trecho instrumental, no qual George gravou duas pistas de solos de guitarra, produzindo um eco reverberante –, "não é tão fortemente melódico quanto os últimos dois discos – mas há consideravelmente mais ênfase na batida."

Embora a resenha não trouxesse nenhuma contribuição à crítica de rock, deu embalo ao lançamento do disco. Isso também ajudou a distrair o bando de pretensos saqueadores que cercavam as muralhas do reino. Competidores inundavam o mercado com qualquer coisa que pudesse tirar partido do sucesso dos Beatles. O tempo todo, sempre surgiram compactos que não escondiam suas intenções: "My Boyfriend Got a Beatle Haircut", "Yes, You Can Hold My Hand", "Beatle Fever", "The Beatle Dance", "The Boy With the Beatle Hair", "Beatle Mania in the USA" (de ninguém menos que The Liverpools), "We Love You Beatles" –, tantos que era impossível enumerar. Um novo selo, o Top Six, anunciou que seu disco de estréia ofereceria um cardápio completo com interpretações de músicas dos Beatles, coincidentemente intitulado de *Beatlemania*. Outro novo selo, o Dial, apostava numa banda chamada The Grasshoppers*. Até a Decca, a pedido do ex-produtor dos Beatles, Mike Smith, reconheceu o valor das origens ao assinar um contrato com uma banda chamada All-Stars, a ser liderada por Pete Best. Os Beatles, por sua vez, não desperdiçavam mais do que um olhar com aqueles que pegavam carona no seu sucesso; eles concentravam os olhos treinados nas ameaças aos seus direitos autorais.

A Vee-Jay Records se transformou num problema irritante. O falido selo de Chicago tinha se reerguido nas costas de dois monstruosos sucessos dos Beatles. Na opinião dos rapazes, isso era justo e honesto. A Vee-Jay havia licenciado "Please Please Me" e "Do You Want to Know a Secret" de boa-fé e tinha direito aos frutos que viessem a produzir. Mas o selo se tornou ganancioso. A fita demo enviada dois anos antes continha outras canções e, apesar dos repetidos pedidos de Roland Rennie para que fosse devolvida, a Vee-Jay, sob nova direção, afirmava que ela havia se extraviado. No entanto, prontamente lançou as músicas perdidas em um disco intitulado *Introducing The Beatles*, que escalou as paradas num ritmo notável**. Brian protestou junto à EMI para que protegesse o patrimônio dos Beatles, e em fevereiro um tribunal federal de Nova York concedeu à Capitol uma liminar temporária que suspendia a distribuição do disco. Mas isso serviu apenas para derrotar as pretensões da gravadora renegada. Quanto às outras frentes, ainda havia muito a fazer.

As sessões de Hamburgo também continuavam a assombrá-los. A Polydor Records havia licenciado as cópias originais de "My Bonnie" e "When the Saints Go Marching In" para a MGM nos Estados Unidos. Agora, tentando apostar naquele sucesso, os selos estavam lançando "Cry for a Shadow", a faixa instrumental gravada por George em 1961, para coincidir com o lançamento de "Can't Buy Me Love". E Sheridan, que desde então havia se

---

* *"Os Gafanhotos." (N. do T.)*

** O repertório incluía "I Saw Her Standing There", "Misery", "Anna", "Chains", "Boys", "Love Me Do", "P.S. I Love You", "A Taste of Honey", "There's a Place" e "Twist and Shout".

juntado ao Big Six, de Bobby Patrick, anunciou que pretendiam gravar uma música chamada "Tell Me If You Can", que ele havia composto com Paul na Alemanha.

"Brian nunca conseguia bons negócios", George argumentaria mais tarde, com a vantagem de analisar o fato retrospectivamente, mas, na época, a abundância e a grandiosidade dos negócios evitavam que os Beatles verbalizassem seus receios. Qualquer um que quisesse 1 libra da carne deles, brincou John, deveria entrar na fila; como eles eram quatro, havia muita carne para ser distribuída. Mesmo que John conseguisse rir disso, crescia entre eles a suspeita de que Brian "não era esperto o bastante" para cuidar do volume de negócios que surgiam. Os contratos de direitos sobre os discos com a EMI, os de publicação com Dick James, de licenciamento com a Seltaeb, o acordo cinematográfico com a United Artists e até o das turnês com o empresário Arthur Howes – Paul chegou a chamá-los de "contratos de escravidão de longo prazo"– eram grotescamente desfavoráveis.

Tão logo Brian voltou a Londres, seu agente de Nova York, GAC, ligou com notícias de que estavam jorrando ofertas – "ofertas espetaculares" – de promotores americanos de eventos e exigiu respostas imediatas dos Beatles. "Nós tínhamos cinqüenta vezes mais ofertas do que poderíamos atender", revelou Norman Weiss, o agente deles nos Estados Unidos, que pediu a Brian que reservasse imediatamente datas para uma grande turnê pelo país. E o dinheiro era descomunal para um grupo pop: a garantia mínima de 20 mil dólares em adiantamento e mais 80 por cento das bilheterias. Absolutamente ninguém recebia tanto, nem mesmo Frank Sinatra. Um punhado de artistas que poderiam chegar perto desse valor já eram ícones havia quinze ou vinte anos – Bob Hope, Jerry Lewis, Judy Garland.

Aquele era um território completamente novo. A série de palcos em perspectiva nos Estados Unidos, com capacidade de 7 mil a 20 mil pessoas, nunca havia recebido apresentações de rock'n'roll antes. Elas eram, em essência, complexos esportivos ou salões de convenções adaptados uma vez por ano, quando um circo chegava à cidade. Entre o elenco de possíveis produtores, poucos tinham a ver com qualquer tipo de espetáculo. Cinco anos mais tarde, uma rede de empresários do rock se estabeleceria, com um produtor predominante em quase todas as maiores cidades, mas em 1964 não havia nenhum. Apresentar os Beatles exigia que os promotores locais de eventos cuidassem de ingressos, publicidade, organização, segurança ("não menos do que cem policiais uniformizados"), som (o que incluía "um sistema de som de alta fidelidade [...] e um engenheiro de som de primeira linha") e acomodações ("camarins limpos e adequados [e] duas limusines Cadillac de sete passageiros, com ar-condicionado, se possível"). Quem saberia como arranjar tudo isso?

Já havia sinais de mau agouro. Era inevitável que a competição finalmente fizesse afrouxar o forte domínio dos Beatles nas paradas – e, de fato, grupos como Dave Clark Five, Herman's Hermits, The Animals e Freddy and The Dreamers os superavam momentanea-

mente, o que era visto como um fato episódico. Quando os Beatles saíam do primeiro lugar, mesmo que apenas por breve tempo, isso era *manchete de primeira página*. Os jornais aventavam a hipótese de sua popularidade ter chegado ao pico. "Os Beatles estão acabados?", perguntava um tablóide. Circulavam rumores de que John estaria deixando o grupo – e, mesmo após ele os ter descartado como "fofocas bobas", a especulação continuou. Mais difícil de evitar foi a fria recepção dada ao filme do *show* dos Beatles em Washington. Não só o resultado foi um grande fracasso, como o contrato para realizá-lo era tão confuso que determinar os direitos que os Beatles deveriam receber se tornou quase impossível.

No fim de março, o livro de John, *In His Own Write*, foi publicado pela editora Jonathan Cape e vendeu 40 mil cópias no dia do lançamento. A obra não se compunha de escritos criativos no sentido literário: o texto era tristemente escasso, com meras 78 páginas e diagramação desleixada; a sintaxe era truncada e fragmentada – o que, por si só, garantiria a recusa das editoras em publicá-lo. Não se parecia em nada com um livro comum, com toscos desenhos "canhestros" a traço e notas ilegíveis nas beiradas. "Não há nada profundo nele", justificou John, "era só pra ser engraçado." No máximo, podia-se considerá-lo um descendente do *Daily Howl* que ele fazia circular no Quarry Bank e que foi posteriormente publicado como série na *Mersey Beat*, por ser repleto de trocadilhos e jogos de palavras sem sentido que ele chamou de "palavreado dadaísta", aos quais se juntava uma generosa dose de humor doentio. Mas a obra possuía uma força inegável. Ela tinha uma irreverência rude e desenvolta que punha o dedo na cara da pretensão literária, o que agradava à cultura "alternativa" emergente. Isso parecia confirmar o que os críticos diziam sobre os sinais de um "terremoto cultural" iminente e de uma nova permissividade totalmente liberal. E, se faltava a John a habilidade de autor profissional, havia pilares do sistema prontos a explicar e defender seu livro. A BBC o chamou de "um minuto de risadas", e ninguém menos que o *Times Literary Supplement* o exaltou como "merecedor da atenção de qualquer um que temesse pelo empobrecimento da língua e da imaginação inglesas".

Na verdade, os Beatles eram agora bem-vindos a círculos em que até pouco tempo antes seriam desprezados como ralé. O Variety Club, esnobe estabelecimento conservador da área do entretenimento, os elegeu "Personalidades do Showbiz de 1963", em cerimônia de premiação no Dorchester Hotel presidida por Harold Wilson, forte candidato a primeiro-ministro. Depois disso, em 23 de março, receberam das mãos do príncipe Philip o prestigioso prêmio Carl-Alan, em uma cerimônia no Empire Ballroom de Londres; logo depois, vieram mais cinco prêmios Ivor Novello, pelas "fantásticas contribuições à música britânica".

Prêmios. Prêmios. Prêmios. Tudo estava dando certo, finalmente. As vendagens dos discos eram astronômicas; em meados de abril, os Beatles tinham quatro compactos

na parada Hot 100 da *Billboard*, um feito tão inédito que chegava a ser obsceno. Uma turnê mundial foi planejada: começaria em 4 de junho, na Escandinávia, continuaria com escalas em Hong Kong e na Austrália, e culminaria no final do verão, na América do Norte. E o filme estava progredindo em um ritmo razoavelmente indolor. Faltavam apenas mais algumas semanas de filmagem para que os Beatles pudessem se dispersar, em férias.

E então, em abril, Freddie Lennon apareceu do nada. Os Beatles estavam no meio da filmagem de uma cena difícil no Scala Theatre, suntuosa e antiga casa de *vaudeville* no Soho, que havia sido preparada pelo grupo de cenógrafos de Dick Lester para a encenação de uma apresentação ao vivo dentro do filme. Todos da NEMS estavam lá, para cuidar do enxame de fãs que bloqueavam as ruas e tentavam entrar; assim, ninguém deteve o senhor grisalho que se dirigiu cambaleando ao escritório da Argyll Street. "Eu sou o pai de John Lennon", ele disse à recepcionista, que reagiu como alguém poderia reagir à reaparição da princesa russa Anastássia.

John havia dito a todos que era órfão. Abalada, a recepcionista passou a notícia a uma secretária, que imediatamente localizou Brian Epstein. "Brian entrou em pânico", de acordo com Brian Sommerville. Ele mandou um carro buscar John, sem nenhuma explicação.

Parecia duvidoso que John pudesse reconhecer o pai à primeira vista. Ele tinha visto Freddie Lennon apenas duas vezes na vida, a última em 1945, logo depois de seu quinto aniversário, em um retiro à beira-mar em Brighton. Agora, Freddie estava sentado no escritório particular de Brian: era um lobo-do-mar encurvado e desdentado, com cabelos cinzentos como fumaça penteados para trás.

"Eu estendi a mão para cumprimentá-lo", lembrou Freddie, "mas John apenas grunhiu e disse, desconfiado: 'O que você quer?'." Brian percebeu no ato a hostilidade e se esforçou para acalmar John, aconselhando: "Você não pode dar as costas para a sua família, não importa o que tenham feito".

Isso ajudou a acalmar a situação temporariamente. Ainda assim, John não via com grande simpatia aquele homem desgastado nem o momento escolhido para a visita. "Ele apareceu depois que eu fiquei famoso", reclamou John, que continuava "furioso" por Freddie tê-lo abandonado na infância. "Ele soube onde eu estava a minha vida toda – eu morei na mesma casa, no mesmo lugar, durante grande parte da minha infância, e ele sabia onde ela ficava."

Ter crescido sem pai pode ter magoado John, mas ele não precisou se esforçar muito para encurtar a visita de Freddie e finalmente expulsá-lo do escritório de Brian. Fossem quais fossem os motivos que tivessem levado seu pai a reaparecer, era mais conveniente para John que Freddie continuasse sumido.

Como o *set* estava basicamente fechado para a imprensa, aumentava a sede de histórias sobre os rapazes. Geralmente, durante as pausas para as refeições, os Beatles ficavam disponíveis para entrevistas breves e insignificantes, usadas especificamente para manter os cães da imprensa satisfeitos, mas, com a proibição de entrada no *set*, eles pareciam ter desaparecido. Alguns repórteres, como Don Short, do *Mirror*, decidiram resolver as coisas com seus próprios meios. Até aquele momento, havia, entre a imprensa e a NEMS, um código tácito segundo o qual a vida particular dos Beatles era zona proibida. "Era dar um passo atrás para dar dois para a frente", disse Short sobre o ajuste. "Nós abríamos mão das pequenas histórias pessoais para conquistar as maiores. Se algo inesperado aparecia na vida deles, nós só fazíamos a cobertura protocolar. Era fácil, levando em conta o tremendo acesso que nos era dado, e isso também deu aos Beatles uma sensação intrínseca de segurança." No entanto, com os rapazes repentinamente fora de cena, estava valendo tudo. Havia pressão demais, diz Short, para manter o nome deles nos jornais e evitar que um jornalista rival "passasse à frente dos outros".

Finalmente, surgiu a oportunidade que ele esperava. Alguns dias antes da Páscoa, Short estava passando por uma boate quando uma fonte, ofegante, informou que dois dos beatles estavam voando para o Norte, para uma folga de duas semanas – e um deles com *namorada nova*. Aquilo era tudo o que ele precisava ouvir. Short correu para fora da boate, seguiu direto até os escritórios do *Mirror* e passou algumas horas ao telefone, ligando para todos os contatos que poderiam ter informações sobre o paradeiro dos rapazes. Ele não levou muito tempo até farejar o rastro. "Eles decolaram de um dos aeroportos [fora de Londres] em um avião particular", descobriu ele – John com Cynthia e George com Pattie Boyd, bela e jovem modelo que fazia um pequeno papel no filme. Aquilo sim era um furo! De acordo com a fonte de Short, havia uma reserva sob os nomes deles em Dromoland Castle, em um canto remoto do oeste da Irlanda, e ele seguiu para lá no final daquela noite.

"Eles haviam se registrado na entrada com nomes falsos", lembra Short, "por isso o hotel negava que estivessem lá. Então acabei escalando a parte de fora do hotel, com uma garrafa de uísque no bolso." Esquecido do perigo ou, àquela altura, num ato simplesmente irracional, ele saltou de varanda em varanda, espiando pelas janelas abertas em busca de suas presas. Finalmente, depois de meia hora, ele as encontrou. "Lá estavam John e George, com as duas garotas, jantando no chão, sobre um enorme tapete, e eu entrei com tudo pela janela." Eles não acreditaram no que viam. Os dois beatles ficaram tão espantados com a aparição de Short, para não mencionar sua audácia, que lhe deram as boas-vindas, pediram mais comida, beberam o uísque dele (assim como mais algumas garrafas que tinham no quarto) e lhe ofereceram uma matéria exclusiva.

Don Short não perdeu tempo para redigir a notícia. Pattie Boyd era uma jovem muito esbelta e angelical, agradável e despretensiosa, com um estilo tão natural quanto encantador. De forma genuinamente verdadeira, ela parecia ser um ponto de referência para a nova moda que se infiltrava com força em Londres – o que Mary Quant chamava de "o estilo total": roupas descoladas e chiques, cabelo revolto, minissaia sensual, maquiagem pálida de "bonequinha" e jóias antigas. "Sempre que as modas mudavam, Patti [sic] estava na dianteira, com os acessórios certos, e mais bonita do que nunca", escreveu Cynthia em suas memórias. Muito depois, Twiggy admitiu ter baseado seu estilo em Pattie, que nunca negou dicas pessoais de beleza a ninguém. "Pattie conseguia estar sempre maravilhosa com muito pouco esforço", lembra Peter Brown. "George escreveu '*Something In the Way You Move*' [sic] para ela; Eric [Clapton] escreveu '*Darling, You Look Wonderful* [sic] *Tonight*' para ela. Essa é Pattie – ela é *aquela* pessoa."

Richard Lester a tinha contratado como figurante para o filme, como um favor, junto com a irmã mais nova, Jenny, ciente de que elas embelezariam o cenário em volta dos Beatles.* De acordo com vários amigos, Pattie não apenas estava de olho em George; ela teria seguido a carreira dele a distância desde o começo. Ele captou os sinais dela logo no primeiro dia de produção, durante uma cena em que Pattie aparecia como uma colegial atirada. "Quando começamos a filmar, eu percebia George olhando para mim", lembrou ela, "e fiquei um pouco envergonhada." Poderia ter sido menos estranho se ela não fosse "quase noiva" de Eric Swayne, o namorado com quem vivia desde dois anos antes. Naquele momento, Swayne disse que se sentia "seguro a respeito do [seu] relacionamento com ela", mas dentro de uma semana Pattie e George já estavam fazendo planos juntos.

Don Short queria uma foto para acompanhar a matéria, o que, "naquela época", ele conta, "era um tabu. Nunca se publicava a foto de um beatle com a esposa ou a namorada. Só que de repente ninguém passou a se importar mais com isso". Short pediu que mandassem um fotógrafo expressamente para tirar a grande foto, mas na manhã seguinte o hotel já estava infestado de jornalistas. A notícia sobre o namoro de George havia se espalhado, o que fez sua viagem terminar prematuramente. Repórteres determinados a identificar a jovem que estava com ele cobriram todas as saídas. A coisa toda piorou tanto que os casais se viram como prisioneiros em seu quarto. Finalmente, John e George desceram para ir embora, numa manobra diversionista para que as garotas pudessem escapulir despercebidas. "Cyn e eu saímos vestidas de camareiras", Pattie contou a Hunter Davies. "Eles nos levaram para os fundos do hotel, nos colocaram em um cesto de roupas, e fomos levadas até o aeroporto na perua da lavanderia."

---

* Donovan, que estava apaixonado por Jenny, compôs "Jennifer Juniper" para ela.

As mulheres foram, na verdade, apenas uma pequena garoa no gigantesco tufão de imprensa que agitou a primavera de 1964. Todos acompanhavam os Beatles como uma novela preferida. Nem um dia se passava sem que fossem publicadas amplas matérias sobre suas façanhas, mesmo que fossem apenas vagas especulações. Jornais relatavam onde eles haviam sido vistos pela última vez e com quem, como estavam vestidos, o que comeram no jantar, quando foram para casa (e com quem). As luvas tinham sido dispensadas; agora todos os golpes eram permitidos.

[III]

Para Ringo, os filmes eram magia, e a experiência de fazer um deles era indescritível. Anos depois, ele ainda diria: "Foi tudo muito romântico, as luzes, ir trabalhar de limusine". E a United Artists, que nunca leu sequer uma sinopse do roteiro, via as correrias de cada dia com animação crescente. O que começou como um rápido longa-metragem oportunista de baixo orçamento, baseado na fama supostamente fugaz dos Beatles, agora se parecia mais e mais com uma jóia rara. Os Beatles eram *engraçados*. Eles tinham talento nato diante das câmeras e "fizeram parecer que o filme tinha sido espontâneo ou improvisado". E, ainda mais, o estilo passava uma imagem de autenticidade: a película era filmada em preto-e-branco, usando em grande parte câmeras portáteis para captar a energia característica de um documentário, e estava repleta de seqüências tão irreverentes quando inovadoras.

Para simplificar, na locação todos o chamavam apenas de *O Filme dos Beatles*, até que algo mais adequado surgisse. Existem várias versões "oficiais" sobre como o título finalmente chegou. Elas são unânimes em afirmar que isso aconteceu durante uma pausa para o almoço nos Twickenham Studios, quando Paul comentou com Bud Ornstein (ou John, com Walter Shenson): "O Ringo disse uma coisa um dia destes...", e nesse ponto os dois beatles mencionaram a tendência do baterista a "abusar da língua inglesa". "Ringo sempre falava frases gramaticalmente incorretas e nós ríamos", lembrava George. Uma que vinha com facilidade à lembrança tinha sido proferida por ele numa coletiva de imprensa em Heathrow, em que Ringo descrevera como se sentira ao ter o cabelo cortado durante o baile na embaixada inglesa. "Eu só estava lá, falando, dando uma entrevista... e então, *clic*... Então, o que que eu posso dizer? O amanhã nunca sabe*". *O amanhã nunca sabe!* Os Beatles trocaram olhares irônicos uns com os outros quando a pérola saiu. E John prontamente a

---

* *Em inglês,* "tomorrow never knows". *(N. do T.)*

anotou, para usá-la em uma de suas histórias e, depois, em alguma música. Havia outro uso excêntrico de palavras – ou "ringoísmo", como John o chamava – que já tinha aparecido no livro de John *In His Own Write*: "Ele teve uma noite de um dia duro naquele dia"*. Um dos rapazes animou o almoço contando detalhes da origem dessa frase, dita por Ringo depois de uma apresentação torturante que haviam feito tarde da noite, mas os outros já estavam um passo adiante dele. "Acabamos de encontrar o título!", exclamou um dos produtores.

No entanto, apenas metade da batalha estava vencida. O que Shenson sabia – e o estúdio o lembrava enfaticamente disso – era que um musical precisava ter uma canção-tema com o título do filme. Ele tentava imaginar como iria fazer para incomodar John e Paul com mais isso. Eles já estavam com o tempo todo tomado, filmando o dia todo, e repetindo cenas à noite para substituir falas que tinham se perdido ao ser abafadas por ruídos externos. Shenson sabia que geralmente eles terminavam de trabalhar bem depois das 10 horas da noite e ainda corriam para aparecer em alguma festa ou para fazer uma última entrevista durante o jantar, e depois iam a várias boates até quase o sol nascer – para serem arrancados da cama uma ou duas horas depois e seguir para a sessão de maquiagem. Era uma rotina brutal de segunda a segunda, que mais do que explicava o novo título do filme; assim, era preciso um pouco de ousadia para pedir mais coisas a eles.

Foi em uma sessão de regravações, como lembra Shenson, que finalmente fez o pedido. Ele puxou John de lado durante uma pausa para o café e disparou, sem fazer rodeios: "Acho que vamos precisar de uma música-tema com o nome 'A Hard Day's Night', uma coisa bem animada, para tocar durante os créditos de abertura". Eles já tinham filmado a cena inicial do filme na Marylebone Station; nela, uma enxurrada de garotas enlouquecidas perseguia os Beatles até o trem. Se a música fosse tão impetuosa quanto a ação que se desenrolava na tela, ela criaria o clima perfeito. Dirigindo de volta ao estúdio de Londres, como ele contou mais tarde, John dava tratos à bola, fumando sem parar e inseguro, sem dúvida em reação ao incômodo pedido.

Na manhã seguinte, no *set* da filmagem, o produtor assistente avisou Shenson pelo bipe: "John Lennon quer ver você no camarim". O produtor imaginou todas as situações possíveis, pensando no modo de reagir à provável irritação do rapaz. "Ele e Paul estavam lá parados, com as guitarras penduradas nos ombros", lembra Shenson. "John brincava com uma caixa de fósforos tipo envelope, na qual havia rabiscado a letra de uma música – 'A Hard Day's Night' –, que eles tocaram e cantaram perfeitamente. Isso foi dez horas depois de eu ter pedido a composição a eles." Quando terminaram, John olhou para o produtor e disse: "É isso

---

* *Em inglês,* "he'd had a hard day's night that day". *(N. do T.)*

aí, certo?" Tudo o que Shenson conseguiu fazer foi balbuciar: "Certo". "Ótimo", disse John, "agora não volte a nos incomodar mais com essa história de querer músicas novas."

"A Hard Day's Night" foi gravada no dia seguinte, 16 de abril, e, desde o extraordinário acorde de abertura, ficou evidente, mais uma vez, que os Beatles haviam ampliado os limites da composição de músicas pop. O acorde "estridente" capturava o ouvinte – um sol com sétima, com nona e com quarta suspensa, acorde tão único que não é considerado nem maior nem menor – e ficava no ar com uma inevitabilidade perturbadora. Como George o inventou continua a ser um mistério até hoje; ele nunca falou sobre isso, embora o acorde tenha se tornado tão reconhecível por si só quanto a canção que se segue. Conforme ela se desenrola, nada fica ao acaso. A energia que ela carrega é explosiva, cheia de fogos de artifício – "It's been a *haaard daaaays* night..." – e musicalmente ousada, com um vocal que reúne tanto vapor que a segunda parte (cantada por Paul, explica John, "porque eu não conseguia alcançar aquelas notas") chega quase como um alívio.

Enquanto os Beatles encerravam o trabalho em *A Hard Day's Night*, como o filme já estava sendo prontamente chamado, Brian partiu para a costa de Devon, onde planejava começar a trabalhar na autobiografia que lhe havia sido encomendada por uma pequena editora de Londres. Derek Taylor, o confiável repórter do *Daily Express* escolhido para escrever o livro a ser assinado por ele, se encontrou com Brian em uma suíte suntuosa do Imperial Hotel, em Torquay, para um fim de semana de demoradas entrevistas, que, esperava-se, serviriam de alicerce para o trabalho. Como Brian, Taylor era de um subúrbio afluente de Liverpool, filho mais velho de um sociável ex-oficial galês e de uma dona de casa que, a certa altura, abandonara todas as esperanças de que Derek seguisse uma carreira respeitável "no comércio". Taylor era tudo o que um bancário da época não podia ser: efusivo, generoso, animado, desorganizado e incrivelmente loquaz. "Há poucos jornalistas como Derek, que são ótimos para serem ouvidos em um *pub*", afirma Tony Barrow, que, embora batesse boca freqüentemente com seu "inescrutável" colega, o achava uma pessoa igualmente marcante. "Ele tinha um jeito fantástico com as palavras. Derek escrevia e falava em uma prosa linda. E ele fez dos relatos uma forma de arte que nunca vi se repetir." Taylor também conseguia ser como Brian, cínico e obstinado. Tendo se mudado recentemente da área jornalística que cobria comediantes, e novo na música pop, ele concluiu que os Beatles "pintavam um novo arco-íris pelo mundo, com potes de ouro em cada ponta, e muito mais", o que o trouxe finalmente até a porta deles. Em suas várias reuniões com os rapazes, eles cultivaram uma intimidade notável. De todos os jornalistas que encontraram, e talvez jamais viriam a encontrar, o intelecto rodopiante de Taylor foi o que lhe permitiu chegar mais perto de ser considerado um amigo de confiança. "Ele é

uma dessas pessoas com quem você se conecta assim que conhece", disse John no mesmo mês. Não havia dúvidas: eles estavam na mesma vibração.

Confiança. Brian precisava confiar em seu co-autor. Depois de dois dias de uma afável "expedição em busca de dados", Brian serviu uma grande dose de gim e tônica para tocar em um assunto delicado. Ele se perguntou em voz alta (embora não tão alta) se Taylor já havia ouvido rumores de que ele, Brian, "era homossexual". Derek podia não ter ouvido nada ainda sobre esse segredo obscuro no começo de 1964, mas sem dúvida sentira o tormento e a vulnerabilidade implícitos na pergunta. O sempre eloqüente Taylor, encabulado, gaguejou enquanto Brian admitia: "Eu *sou* homossexual, sempre soube disso por toda a minha vida adulta, e não há nada que eu possa fazer". Aquela era uma confissão surpreendente, não tanto pelo contexto, mas mais pela informação que ela trazia. Na Grã-Bretanha, as leis ainda tratavam o homossexualismo como delito passível de punição, o que jogava, portanto, seus ícones pop do momento em uma rede de intrigas. A revelação de Brian estava carregada de perigo. Ele morria de medo de que isso pudesse afetar os Beatles, mas achava também que seria igualmente ofensivo inventar um passado pessoal romântico e absurdo.

Felizmente, Taylor era uma pessoa compreensiva, um homem tranqüilo em um mundo em que a maioria dos heterossexuais se sentiria pouco à vontade. O segredo, o jornalista assegurou a Brian, estaria garantido com ele. Além do mais, Taylor sabia como tratar do assunto com discrição, de modo a fazer que o livro não trouxesse referências deselegantes a mulheres. Brian teve um grande alívio por não se sentir ameaçado, e ficou seguro quanto ao grau de entendimento de Derek da questão. As várias conversas com Taylor sobre assuntos íntimos foram as primeiras oportunidades de Brian de explorar um território que antes seria proibido abordar diante de um colega heterossexual. Durante o café-da-manhã do dia seguinte, ele se sentiu confortável o bastante para compartilhar os detalhes de um encontro que tivera, bêbado, num final de noite e que culminara em sexo selvagem. Aquilo era incrível, mas Taylor conseguiu manter a expressão séria durante o relato. A vida inteira de Brian, ao que parecia, era repleta de imprevistos e de exposição ao risco. Logo depois de ter sido acompanhado por Derek numa saída noturna dedicada à bebedeira pesada e à jogatina, Brian chegou a uma decisão. "Eu gostaria que você se tornasse meu assistente particular", ele propôs, "e viesse trabalhar na NEMS em Londres, no escritório ao lado do meu."

Era uma idéia animadora. Taylor tinha uma grande percepção, o que o tornou sensível ao humor volátil de Brian. Ninguém era mais compreensivo ou ficava mais ansioso por agradá-lo; ele se misturava tão facilmente com os Beatles como com a imprensa, e fazia amigos com incrível facilidade. "Derek levou trinta segundos para conquistar o escritório inteiro quando entrou lá", diz Tony Bramwell. Todos na NEMS já o conheciam como alguém igual

a eles, alguém vindo do norte da Inglaterra. Nunca houve dúvida de que ele fazia o papel de olhos e ouvidos de Brian.

Um esboço geral da autobiografia foi terminado em quase duas semanas; era um projeto simples e curto, ao qual Taylor jocosamente se referiu como "caça-níqueis". Ele considerava "ridículo" escrever a autobiografia de alguém que não tinha nem 30 anos, e se sentia constrangido pelo material, grande parte do qual era assumidamente uma cortina de fumaça. Quando chegou a hora de dar título ao livro, Derek deixou um espaço em branco. Brian, por sua vez, sondou amigos, esperando chegar a algo que "pegasse". "Por que não o chama de *Queer Jew**?", sugeriu John, ao alcance do ouvido dos outros beatles e de alguns convidados. Para satisfazer John, Brian deu um espetáculo de risadas contra a alfinetada. Ele provavelmente até *gostou*, em parte, de se ver humilhado publicamente por John – afinal, isso era um dos elementos de sua natureza sombria. Mas, depois de o livro ter recebido o título *A Cellarful of Noise* [algo como "Um porão barulhento"], ele ficava visivelmente magoado sempre que John se referia ao livro como "*A Cellarful of Boys*"**.

"Meus primeiros dias na NEMS se pareceram mais com uma feira livre maluca", lembrava Taylor. "Havia dezenas, centenas de visitantes, todos com necessidades urgentes [...] Epstein demandava todo o meu tempo e toda a minha energia." Brian o fazia passar por uma fogueira atrás da outra, sempre ameaçando demitir Derek ao primeiro sinal de uma escorregada. "A pressão começou imediatamente." Isso, na verdade, foi apenas um aperitivo do que estava por vir.

---

* *"Bicha Judia", literalmente. John fez um trocadilho com a expressão "queer few", que significa algo como* "poucas e boas". *(N. do T.)*

** *"Um porão cheio de rapazes". (N. do T.)*

Capítulo 26 | No olho do furacão

[I]

À medida que o avião com os Beatles se aproximava, vindo do norte, a habitual onda de choque começava a ser sentida no aeroporto de Copenhague. Mais de 2 mil adolescentes esperavam, desde a madrugada, pela chegada dos rapazes. Quando a aeronave surgiu por entre as nuvens, iniciou-se a reação em cadeia que no passado insinuaria um sorriso nos lábios do doutor Teller. Ouviu-se um ruído ensurdecedor, corpos colidiam; o tumulto começou assim que a porta se abriu para os Beatles: John, Paul, George e Jimmy.

Quem?

Não houvera tempo para que a multidão fosse informada de que Ringo não estaria a bordo. Um dia antes, na manhã de 3 de junho, ele havia desmaiado durante uma sessão de fotos particularmente desgastante para o *Saturday Evening Post.* Apesar de uma folga de três semanas nas Ilhas Virgens juntamente com Paul, Ringo sofria crises de fadiga, atribuídas às drásticas mudanças climáticas. Sua garganta estava muito inflamada, em decorrência do fumo inveterado – ele tinha certeza disso. Apesar da tontura, enfrentou com bravura duas sessões de gravação, nos dias 1º e 2 de junho, assim como diversas entrevistas por telefone para publicações britânicas voltadas a adolescentes. Durante a sessão de fotos, porém, caiu sobre os joelhos, e Neil, que "não gostou nada daquilo", o levou imediatamente ao University College Hospital, onde foi diagnosticada uma dupla infecção: laringite e faringite.

De volta aos estúdios da Abbey Road, Brian, Derek, George Martin e os Beatles discutiram a melhor forma de lidar com a situação. Era inútil prosseguir sem o baterista, argumentaram os rapazes. "Imaginem, os Beatles sem Ringo!", ironizou George. A turnê, a seu ver, deveria ser adiada imediatamente. "Brian insistiu conosco, por mais de uma hora, para que mudássemos de idéia a respeito do cancelamento da turnê", recordou Paul, "alegando que milhares de fãs holandeses e australianos já tinham comprado ingressos e seria cruel desapontá-los."

Segundo George, eles foram "compelidos por Brian Epstein e George Martin a aceitar que teriam de ir mesmo assim". Mas como? Quem os supriria com a batida certa? Pete Best? De jeito nenhum, conforme John explicou a um repórter: "Poderia parecer que a gente o queria de volta. Isso não seria bom para ele". Martin esquadrinhou então sua relação de bateristas, anotando o nome dos que poderiam servir, e se fixou num camarada chamado Jimmy Nicol – que, segundo ele, era não só muito talentoso como também já conhecia o repertório. Nascido no East End de Londres, com 24 anos, Nicol tinha um rosto redondo de querubim que assentaria bem em qualquer *scouser*. Ele havia sido baterista de Georgie Fame e trabalhava como baterista de estúdio. Além disso, liderava um conjunto chamado Jimmy Nicol and The Shub Dubs, que gravara um compacto de algum sucesso com a música "Humpity-Dumpity".

Há várias versões para o que aconteceu em seguida e, ao longo dos anos, Nicol relatou a história de diversas maneiras. Mas sua declaração de que "quase borrei as calças" parece bastante sincera.

◆◆◆

Depois de três meses em companhia das namoradas e da esposa, os Beatles caíram na estrada como prisioneiros recém-libertados. Desde o instante em que aterrissaram na Dinamarca, um enxame de garotas se formou em volta deles: mais jovens e mais velhas, loiras e morenas, cheias e esbeltas, prostitutas e virgens. As criaturas mais belas do mundo desfilavam interminavelmente pelas suítes dos Beatles, sem restrição alguma. Era uma movimentação de tirar o fôlego, só comparável à resistência dos rapazes. Havia diversão o tempo todo, dia e noite. O recém-chegado Jimmy Nicol ficou espantado. Nunca havia presenciado um comportamento "tão sem-vergonha. Eu achava que bebia e transava muito até conhecer aqueles caras", ele reconheceu.

"Aonde quer que a gente fosse, era sempre uma coisa de louco", lembrou John, que, para dar uma idéia do que se passava, chamou aquela rotina de "*Satíricon*"*. "Só que os personagens eram quatro músicos [...] Quando a gente chegava, as cidades ficavam aos nossos pés – não estávamos para brincadeira [...] éramos césares."

Em Copenhague, onde se iniciou a turnê, John se soltou mais do que todo o mundo. Bebia tanto, segundo uma testemunha, que sua "cabeça ficou oca como um balão". Estava quase irreconhecível no palco, inchado e suando muito. Em Amsterdam,

---

* *Para compreender melhor a referência de John, veja-se o filme de Fellini com esse nome, baseado na obra do antigo romano Caio Petrônio Árbitro (m. 66). (N. do T.)*

mergulhou no notório bairro da luz vermelha, percorrendo bordéis em ritmo alucinante, não sem antes ter contratado os serviços de um policial para evitar um possível escândalo. Parecia não haver limites para suas farras regadas a álcool e sexo – nem uma razão para elas. Seu casamento com Cynthia, afinal de contas, era uma fonte de segurança e comodidade. Ambos tinham adorado as "férias relaxantes e felizes", passadas juntamente com George e Pattie no Taiti, durante as quais traçaram planos para a aquisição da casa dos seus sonhos. Parecia quase irracional que ele mergulhasse naquele ambiente com tanta determinação autodestrutiva. Amigos chegados insistem em lembrar que o relacionamento do casal era harmonioso e gratificante para ambos. A própria Cynthia se refere a esse período como uma "época de famílias felizes para todos". Talvez a devassidão fosse um modo de afirmar a independência. Ou talvez uma terapia para a alma atormentada de John, uma forma de descompressão emocional – de deixar sair o vapor. A beatlemania era uma panela de pressão, "era como estar no olho do furacão", como John definiu uma vez. Qualquer que fosse a razão, ele e os outros beatles mergulharam num frenesi de bebida e sexo que rivalizava com o que provocavam em suas apresentações.

E Jimmy Nicol, de alguma forma, acabou entrando no ritmo. "Ele tocava bem", reconheceu Paul, com sua habitual cortesia. E não cometia deslizes que comprometessem a banda nem criava problemas. George estava certo ao afirmar que os Beatles não eram os Beatles se faltasse algum dos "Four Fabs" ["Quatro Fabulosos"], como ele os chamava, mas nem mesmo os fãs pareciam se importar com a substituição de última hora. Os Beatles eram recebidos como heróis aonde quer que fossem. Sua chegada a Amsterdam foi recepcionada por uma grande caravana de motocicletas, que desfilou pela cidade acompanhada por carros da polícia e da guarda civil. Na manhã seguinte, um barco com cabine envidraçada foi buscá-los em um atracadouro próximo ao hotel em que estavam alojados, para uma viagem de 15 quilômetros ao longo do Amstel Canal. "Nós passamos por pelo menos 100 mil pessoas, que se apinhavam nas ruas às margens do canal para acenar ou para tentar tocar os Beatles", escreveu Andy Gray com algum exagero na *NME*. "Seis barcos da polícia nos acompanharam. E ficaram muito ocupados recolhendo dezenas de fãs que tentavam nadar até o barco. Alguns deles conseguiram subir para apertar as mãos dos Beatles." Outros se atiravam das pontes quando o barco passava por baixo.

Às vezes, porém, a empolgação provocava respostas grosseiras e imprevisíveis. Naquela noite, por exemplo, antes do espetáculo, o prefeito de Blokker, o subúrbio onde se localizava o estádio, aproximou-se de George, no camarim, com as chaves da cidade. "Dá o fora, velho careca!", esbravejou George, já saturado com o desfile de anfitriões sorridentes.

Em todas as cidades, em todas as circunstâncias, as pessoas queriam, de alguma forma, tocar os Beatles – e ser tocadas por eles. E *insistiam* nisso: os empresários dos *shows* os convidavam para conhecer a família e os amigos; o pessoal da segurança pedia autógrafos; o gerente do hotel, o motorista, o garçom, a camareira, o repórter, a enfermeira, o jornaleiro, o comissário de bordo, todos os que entravam em contato com eles, a qualquer hora do dia, queriam alguma coisa dos rapazes. E os *fãs*. Aonde quer que eles fossem, os fãs esperavam, exigiam, algum tipo de resposta pessoal: assine isto, acene, diga alô, toque-me, cure-me, beije-me, transe comigo. E nada os detinha: invadiam as suítes dos Beatles, atiravam-se à frente de seus carros, pulavam de sacadas, aproximavam-se sub-repticiamente, usando para isso parentes, namoradas, esposas, *animais de estimação!* Em Copenhague, um repórter do *Express* repreendeu Paul por sua imperturbável negligência em responder a um telegrama que dizia: "CRIANÇA MORRENDO NESTA FAMÍLIA, DOIS DIAS DE VIDA. FAVOR TELEFONAR. NOME É MARY SUE". Paul achou que fosse uma farsa, ou então uma tragédia que estava além dos seus poderes mortais. O mundo estava repleto de tragédias, argumentou ele. Os Beatles teriam de remediar cada uma delas? Para reforçar o que estava dizendo, pediu a Derek Taylor que telefonasse à moribunda Mary Sue, que, como se verificou, gozava de excelente saúde e não era criança coisa nenhuma.

E havia outras obrigações – entrevistas à imprensa, cerimônias cívicas, bailes de caridade, procissões, saraus literários, entregas de prêmios, visitas a lojas de discos, compromissos sociais variados... era inexorável. No vôo de dezesseis horas entre Londres e Hong Kong, houve manifestações de boas-vindas em todos os lugares em que o avião pousou: Zurique, Beirute, Karachi, Calcutá e Bangcoc. Em vez de se sentir homenageados, os Beatles se achavam desrespeitados. Apesar da insistência de Derek Taylor, recusaram-se a sair do avião nas escalas, com exceção de Bangcoc. Incrementavam o mau humor com estimulantes. "Ficamos sentados no chão, bebendo e tomando Preludin, por cerca de trinta horas [sic]", lembrou George. E, quando chegaram ao aeroporto de Kowloon, exaustos e de cara amarrada, já eram aguardados para atuar como juízes na fase final do concurso Miss Hong Kong.

Na Austrália, 5 mil fãs permaneciam em vigília, sob chuva torrencial, quando o 707 dos Beatles pousou em Sydney. A aterrissagem na pista encharcada foi uma experiência de arrepiar os cabelos, com fortes correntes de ar sacudindo perigosamente o avião, enquanto gotas de chuva pesadas como granizo golpeavam as janelas e martelavam a fuselagem. O desgaste causado por isso não dissuadiu as autoridades locais de colocar os Beatles "na traseira de um caminhão, para que a multidão pudesse vê-los". Os frágeis guarda-chuvas dos rapazes se mostraram inúteis e a tintura de suas capas, que tinham mandado confeccionar em Hong Kong, acabou escorrendo, tingindo a pele de um azul cadavérico.

Dois dias mais tarde (12 de junho), na cidade de Adelaide, os números para contar os fãs enlouqueceram. Sob um sol maravilhoso, os Beatles foram colocados em um Ford conversível e desfilaram ao longo da Anzac Highway para 250 mil pessoas, quase metade da população da cidade. Contrariando os conselhos de um policial, eles se aboletaram sobre o porta-malas do carro, local depois descrito por George como "a posição de J. F. Kennedy". Essa era uma idéia aterrorizante, especialmente para John, que se lembrou de ter pensado: "Podemos levar um tiro". Outras 30 mil pessoas se acotovelavam na praça em frente aos portões da prefeitura para assistir à saudação oficial, proferida em um palanque pelo prefeito da cidade. "Pareciam estar dando as boas-vindas para um grupo de heróis", disse Paul, que se debruçou no peitoril e dirigiu aos populares o sinal de "polegar para cima", sem se dar conta de que os australianos o entendem como insulto.

A mesma cena, sem o polegar, repetiu-se em Melbourne, onde, apesar de "um frio cortante, cerca de 250 mil pessoas se alinhavam no caminho do aeroporto até o hotel em que se hospedaram os Beatles". Segundo o *New York Times*, era um número "quase duas vezes maior do que o registrado na visita da rainha Elizabeth e do príncipe Philip", realizada no ano anterior. Ringo chegara mais cedo, naquela mesma manhã, na companhia de Brian Epstein, depois de um "horrendo" vôo de trinta horas com escala em Los Angeles, que só se tornou mais tolerável graças ao jogo de pôquer com Vivien Leigh e Horst Buchholz. Ringo garantiu aos atentos repórteres presentes ao aeroporto de Essendon que se sentia renovado e revigorado, embora os médicos o tivessem alertado de que poderia ser necessário extrair as amídalas. De resto, expressou alívio por estar fora do hospital, cenário de tantos aborrecimentos na infância, e por se encontrar na Austrália, de volta ao rock'n'roll.

O alívio foi substituído pelo pânico quando, em frente ao Southern Cross Hotel, seu carro foi cercado por uma multidão avaliada em 3 mil fãs. Para qualquer direção que olhasse, ele via dezenas de adolescentes que comprimiam o rosto contra as janelas, gritando, batendo nas portas e subindo no capô. "Ainda não tínhamos visto uma loucura como aquela em Adelaide", declarou Derek Taylor, que observou "o ataque de uma varanda no segundo andar". Geralmente havia um plano de contingência para momentos assim, que, por razões ignoradas, foi descartado daquela vez. Os passageiros decidiram então, incrivelmente, descer do carro e entrar pela porta da frente do hotel. Um inspetor de polícia do tamanho de um tanque envolveu Ringo com o braço e começou a abrir caminho. Mas um funcionário do hotel que ia à frente, carregando a bagagem, tropeçou, caiu e bloqueou a passagem. De repente, todos foram ao chão como garrafas de boliche. Ringo acabou engolido pela multidão. Ao ser finalmente resgatado, estava arranhado e abalado.

Quando os outros beatles chegaram mais tarde, a multidão na rua tinha aumentado para cerca de 20 mil pessoas. O calor era terrível. Muita gente que estava no local desde a madrugada, meninas principalmente, sofria de fome e exaustão. A força policial, que monitorava nervosamente a área, convocou o exército e a marinha, para que ajudassem na manutenção da ordem. Mas não adiantou muito. No final da tarde, com gritos de "*Queremos os Beatles!*" ecoando pela praça, as abaladas tropas, agora com quatrocentos homens, sentiram o controle lhes fugir das mãos. Já não sabiam para onde olhar: para as barricadas que estavam sendo destroçadas; para as garotas desmaiando; ou para os desordeiros pulando sobre os automóveis e rompendo as linhas. Uma menina de 14 anos "gritou com tanta força que rompeu um vaso sanguíneo da garganta". Tudo era "assustador, caótico e completamente desumano", segundo um policial a cavalo. A preocupação mais urgente era com as vidraças do hotel, que podiam ceder sob a pressão dos corpos e ameaçavam explodir em cacos afiados. Ambulâncias uivavam a distância, preparadas para o pior. Um destacamento de cavalaria se colocou em posição.

Quando parecia não haver esperanças, quando o golpe final parecia estar próximo, um rugido se ergueu da multidão e os fãs se afastaram do hotel. *Olhem! É um pássaro, é um avião...* Subitamente, os cinco beatles apareceram na sacada do primeiro andar, na esperança de acalmar as coisas. Outro rugido se ouviu, ainda mais ensurdecedor do que o primeiro, enquanto John atravessava um dedo sobre o lábio superior, fazia a saudação nazista e gritava: "*Sieg heil! Sieg heil!*"

Se na Austrália era assim, como seria então nos Estados Unidos? Lá, a febre dos Beatles estava a todo vapor. A procura pelos ingressos era insaciável. Em Chicago, 18 mil lugares tinham sido vendidos antes de ser anunciados; 2 mil fãs invadiram o Maple Leaf Gardens em Toronto e esgotaram os lugares disponíveis; os 12 mil ingressos para o Philadelphia's Convention Hall desapareceram em "setenta minutos febris"; fatos semelhantes se repetiram nas vendas antecipadas de todas as 27 apresentações. E os DJs americanos não paravam de botar lenha na fogueira.

Mas ainda havia problemas a resolver em casa, onde haviam surgido desafiantes à altura, como Rolling Stones, Kinks, Manfred Mann, Yardbirds, Them, Dave Clark Five e Zombies. Os Beatles estavam preocupados também com a notícia de que haviam sido alijados do primeiro lugar nas paradas por um compacto chamado "House of the Rising Sun". Que haveria naquele disco abusado? Eles queriam saber. E quem seriam aqueles predadores que chamavam a si mesmos de The Animals? Era hora de descobrir.

Os Beatles voltaram a Londres determinados a resolver tudo de uma vez – mas, antes, tinham um compromisso no cinema.

◆◆◆

Ninguém esperava que *A Hard Day's Night**, mesmo na hipótese mais otimista, fosse ter uma estréia normal. Por volta das 19h30, uma hora antes da primeira sessão, as ruas adjacentes a Piccadilly Circus haviam sido tomadas por uma multidão de 12 mil fãs que tentavam conseguir um vislumbre dos ídolos. Dentro do London Pavilion, envergando *smokings* de bom corte e sapatos brilhantes, os Beatles aguardavam, juntamente com seus familiares e um grupo elegante que incluía a princesa Margaret e o conde de Snowden. Antes, naquele mesmo dia, os rapazes tinham assistido a uma exibição privada do filme, acompanhados de Brian, Derek e Walter Shenson, segundo o qual eles "se comportaram como garotinhos deslumbrados" olhando a si próprios fazendo travessuras na tela. Jogados nas poltronas, com os pés nas costas dos assentos da frente, devoravam pipocas e uivavam como lobos, ou gemiam constrangidos, dependendo da cena. Shenson, instalado no balcão, ficou certo de que tinham um enorme sucesso nas mãos.

Os críticos concordaram, com poucas exceções, em que *A Hard Day's Night* teria uma carreira vitoriosa. O *Times* classificou o filme como "original" e "um exercício de anarquia" de excepcional espontaneidade para os padrões britânicos. No *Daily Express*, o crítico Leonard Mosley acompanhou o tom eufórico e definiu o filme como uma "deliciosa loucura", acrescentando que "nunca houve nada igual, desde os Irmãos Marx, nos anos 30". Bosley Crowther, cuja opinião no *New York Times* era respeitada como se se tratasse das escrituras sagradas, elogiou-o como "uma comédia estupenda, com tanto bom humor que fica difícil resistir [...] o uso fascinante da câmera estimula o intelecto e mexe com os nervos".

Os Beatles exultaram com o sucesso. "Gostei muito de *A Hard Day's Night*", disse John. "A gente sabia que era melhor do que outros filmes de rock", embora "não tão bom quanto James Bond." Mais tarde, ele mudou de opinião: "No final, não entendemos o que tinha acontecido, e detestamos o filme". Mas já não tinha importância. No dia 8 de julho, *A Hard Day's Night* estreou para uma carreira de enorme sucesso, de público e de crítica. A United Artists inundou o país "com 160 cópias – um recorde –, e as filas davam voltas no quarteirão". Um dos executivos do estúdio gabou-se, perante repórteres, de que a película iria "faturar pelo menos 1 milhão de libras, só na Grã-Bretanha". O que não seria nada mau, considerando que havia custado menos de 250 mil libras. Publicamente, os Beatles pareciam indiferentes ao sucesso. Porém, sempre que tinham oportunidade, passavam pelo Pavilion para conferir o tamanho das filas. Chris Hutchins, que os acompanhou em uma dessas in-

---

* *Lançado no Brasil com o título de* Os reis do iê iê iê. *(N. do T.)*

cursões, recorda-se da alegria que demonstraram quando viram as filas que se enroscavam em torno do cinema. "É isso aí!", exclamou John, sentado no banco de trás do carro, poucos dias depois da estréia. "Vamos ficar ricos!"

◆◆◆

A presunção ficou de lado dois dias depois, quando o filme estreou no Norte do reino. Os Beatles chegaram a Liverpool em 10 de julho, a bordo de um turboélice da Britannia Airways. "Era incrível como estavam nervosos", recorda David Jacobs, DJ da BBC e integrante do séquito londrino que acompanhava os rapazes na viagem. "Eles estavam aterrorizados [diante da idéia de que voltavam para casa]". Ringo reconheceu: "Os amigos que chegavam a Londres diziam: 'Vocês estão liquidados em Liverpool'".

Paul ridicularizava aqueles "boatos" e os alarmistas de plantão. Mas, se por acaso já se sentia preocupado, isso se agravou graças a um fato novo. Alguns meses antes, ele tinha feito um acordo com uma jovem de Liverpool que declarava ser ele o pai de seu filho, tendo pagado a ela o equivalente a 14 mil dólares em troca de seu silêncio e da desistência de um possível processo judicial. Todos achavam que o problema estivesse resolvido. Entretanto, na manhã do retorno triunfal dos Beatles, o problema voltou à tona. Na noite anterior, o tio da moça espalhara cerca de 30 mil folhetos pela cidade com a história da suposta paternidade. O homem fora meticuloso. Colocara os papéis em todas as cabines telefônicas do centro de Liverpool, assim como no Clube da Imprensa, onde tinha a certeza de que os repórteres iriam se refestelar com os fatos incriminadores sobre Paul. As tentativas de Brian de abafar o caso se revelaram tardias e pouco eficazes. Incapaz de enfrentar a tormenta, ele incumbiu Derek Taylor da tarefa de informar Paul sobre o que estava ocorrendo. Porém, para espanto de Taylor, Paul mostrou-se despreocupado e deu de ombros, dizendo: "Tudo bem". Como ele conseguiu manter a fleuma é coisa que desafia qualquer explicação. Seria ele assim tão corajoso diante da possibilidade de ser incriminado? A vaidade o teria tornado cego a alguma reviravolta no caso? É impossível saber. De qualquer forma, sua atitude não trouxe maiores conseqüências, pois nenhuma palavra sobre a acusação foi divulgada pela imprensa.

"O fato de sermos heróis locais nos deixou nervosos", reconheceu John. A perspectiva de encarar a família, os amigos e os fãs – não fãs comuns, mas *os* fãs, seu "próprio povo", como Paul os chamava – era amedrontadora. Ninguém sabia o que esperar. Como se não fosse o bastante, quando o avião se aproximou do solo, a paisagem que se via lá embaixo era estranha e ameaçadora. "Nós os víamos, espalhados por quilômetros ao redor do Aeroporto de Speke", lembrou David Jacobs. "Eram milhares e milhares e pareciam formigas, cobrindo o caminho até Liverpool." Toda a cidade estava lá para recebê-los! Uma onda de

alívio se espalhou pelo avião, seguida por uma alegria infantil. Afinal de contas, eles não tinham sido esquecidos – ou, pior, desprezados. "Olhe lá! Perto da fábrica da Ford... perto do terminal de cargas... perto da estação de ônibus..." Todos ficaram incrivelmente comovidos com o espetáculo. Pessoas – *scousers* – em todos os lugares. Ao desembarcar, depararam com uma enorme multidão, que os aplaudia delirantemente, gritando o nome deles. Mais tarde, das sacadas da prefeitura, onde 200 mil fãs se acotovelavam, os Beatles olhavam para os lugares que lhes eram tão familiares: os cinemas, os bares, a escola de artes, o Gambier Terrace e o Ye Old Cracke, o Hessey's, a fachada da primeira NEMS, o Kardomah, o Jacaranda e o Cavern. Além do cais, o rio Mersey, escuro e melancólico na tarde que caía. "Você alguma vez imaginou que este dia chegaria?", perguntou um repórter a Paul, que, pela primeira vez, não encontrou uma resposta espirituosa. "Nunca deste jeito", ele respondeu. "Nunca imaginamos que iríamos encontrar uma coisa assim."

John, por sua vez, não conseguiu resistir à ironia. "Você devia mandar colocar uns dentes na boca desse pessoal", ele aconselhou ao prefeito, que ficou perplexo com a observação mordaz. (Ele não fazia idéia da experiência que os Beatles tinham acumulado em suas viagens, ao testemunhar a superioridade de outras culturas no quesito higiene. O contraste era chocante, havia fileiras de sorrisos banguelas bem à frente deles.) Rei por um dia – e encorajado pelos estimulantes –, John não queria deixar o assunto morrer. "Qual o problema", insistiu ele, "falta dinheiro?" Então, sem nenhum aviso, foi até o parapeito da sacada, atravessou um dedo sobre o lábio superior e fez a saudação nazista para a aturdida multidão.

Naquela noite, mais de 6 mil pessoas se reuniram em frente ao cinema Odeon, cenário de incontáveis namoros juvenis, para uma exibição de *A Hard Day's Night* só para convidados. Outros 1.500 fãs formaram uma fila, que deu a volta no quarteirão, para a primeira apresentação oficial do filme, que seria realizada às 10h30 da manhã seguinte. Já enjoados das formalidades, os Beatles acenaram para a multidão, mas se recusaram a assistir a mais uma exibição do filme. Assim que as luzes se apagaram, eles escaparam por uma porta lateral e se dirigiram para o aeroporto, onde, à 1h30 da manhã, tomaram um avião de volta a Londres.

Desde o retorno da Austrália, os Beatles só tinham conseguido permanecer em Londres de forma intermitente. Os compromissos se acumulavam e faltava pouco tempo para o início da turnê americana.

John, em particular, precisava dar solução às péssimas condições de moradia de sua família. O pequeno apartamento de Emperor's Gate era constantemente assediado por fãs, que ficavam plantados à entrada do prédio 24 horas por dia. John andava com seguranças, mas Cynthia se via às voltas com "pessoas muito estranhas, que rodeavam o apartamento,

chegando a se sentar nas escadas em frente à porta". Entrar em casa e sair dali era como uma corrida de obstáculos humanos, principalmente quando Cynthia estava com Julian. Qualquer um podia abordá-los. "Não tínhamos proteção contra malucos quando John estava fora", lamentava-se ela.

Não havia privacidade ali. Um amigo, que fez uma visita num fim de semana, recorda: "O telefone tocava o tempo todo. John atendia [...] e disfarçava a voz. 'Sinto muito, mas John não está'. 'Mas nós o vimos entrar'. 'Bem, ele deve ter saído pela porta dos fundos'. '*Não existe porta dos fundos!*' No início era engraçado, mas era aquilo o tempo todo, não parava nunca".

Finalmente, a situação ficou insuportável e John se decidiu: eles iriam se mudar, anunciou, instruindo Cynthia a procurar logo uma casa. Durante as buscas, um dos contadores dos Beatles, que morava em Weybridge, povoado vizinho a Londres, convidou o casal para um chá. O resto é história. A localização parecia perfeitamente adequada para as necessidades de John e Cynthia: tranqüila, sem ser isolada, tinha um quê de exclusividade, condizente com uma jovem celebridade. Cynthia dizia que a área era "seleta". Eles demoraram vinte minutos para encontrar uma casa à venda. Era uma mansão com 27 cômodos, revestida de madeira, em estilo pseudo-Tudor. Ficava na ultraluxuosa região de St. George's Hill Estate, em um terreno com cerca de 12 mil metros quadrados, no alto de uma colina arborizada. Chamava-se Kenwood e pertencia a uma americana, que pedia 40 mil libras pela propriedade. John a comprou na hora, embora a casa precisasse de reformas.

Com a turnê dos Beatles marcada para dali a três semanas, a tarefa de preparar a casa ficou exclusivamente por conta de Cynthia. John não poderia ter a atenção desviada de seus inúmeros compromissos. Embora, com certeza, pensasse na família, a agenda da banda estava sobrecarregada de sucessivos *shows* e apresentações na tevê, como parte do esforço para consolidar a imagem dos rapazes antes de deixar o país. No Paris Studio, eles gravaram mais um episódio de *From Us to You*, o quarto da série de programas musicais da BBC. Depois, saíram às pressas para Blackpool, cenário de tantas apresentações tumultuadas dos Beatles, onde realizaram uma apresentação especial na Opera House. A seguir, em um raro dia de folga, John e Paul compareceram a uma sessão de gravações de Cilla Black, onde a velha amiga dos tempos do Cavern iria gravar "It's for You", que tinham composto especialmente para ela. Houve ainda uma apresentação na Grosvenor House em prol da equipe olímpica britânica, uma visita ao museu de cera Madame Tussaud para conferir se estavam bem representados, e uma esbaforida excursão a Estocolmo. Tudo entremeado por mais de uma dúzia de entrevistas para promover o lançamento do LP com a trilha sonora de *A Hard Day's Night*. "Eles foram os artistas mais trabalhadores que já vi", recorda um colega músico.

Como se não bastasse, Brian tinha convencido os Beatles a comparecer ao London Palladium, para um espetáculo beneficente em prol do Combined Theatrical Charities Appeal Council. A apresentação, realizada após a meia-noite, no dia 23 de julho, era um indicador seguro da ascensão dos rapazes no sistema londrino de castas artísticas. Intitulado "A Noite das 100 Estrelas", era um importante quem-é-quem do *showbiz*, capitaneado por Laurence Olivier, Buddy Greco, Shirley Bassey, Harry Secombe e Marlene Dietrich. Havia rumores de que Frank Sinatra, que estava na cidade para promover *Robin Hood de Chicago*, também iria comparecer.

Os Beatles se prepararam da melhor forma possível para o evento. No entanto, à medida que a noite passava – e à medida que um velho artista após outro se arrastava pelo palco do Palladium –, uma expressão de tédio e desprezo começou a aparecer no rosto deles. O espetáculo *não tinha fim*. Para aliviar o enfado, os Beatles passaram a beber taças e mais taças de champanhe, bebida à qual eram pouco afeitos. Sentados em volta de mesinhas mal-iluminadas nos fundos do palco, eles fumavam para neutralizar o incômodo, enquanto o ressentimento e o desdém lentamente afloravam. Seus lábios estavam contraídos, dando-lhes o mesmo aspecto anestesiado que tinham suas imagens de cera no museu de Madame Tussaud. Sempre imaginativo, Mal Evans encontrou um velho remo de madeira, e passou a levar sobre ele o uísque e a coca-cola que servia aos rapazes. "Na hora em que começamos a ficar bêbados, já estávamos cheios daquela porcaria de espetáculo inútil!", contava George.

A gota de água foi quando ocorreu uma movimentação agitada nos bastidores e a figura frágil e mirrada de Judy Garland apareceu sob a luz dos holofotes. Parecia impossível, era como se fosse uma miragem. Apenas duas semanas antes, ela sofrera um colapso nervoso em Hong Kong. Pouco depois, tinha dado entrada em um hospital de Londres com misteriosos "cortes" nos braços. Com sua simples presença – viva –, a casa veio abaixo. Todo o público se levantou, aplaudindo, assoviando e gritando: "*Cante, Judy, cante!* Cante 'Over the Rainbow!'" Balançando a cabeça, ela acenou humildemente e começou a se retirar. Mas, quando a orquestra começou a tocar a inconfundível melodia, Garland regalou o público com a canção.

Era demais para o bêbado e indignado John, pois aquilo lhe cheirava a encenação pomposa. Diversas vezes, durante a apresentação, ele colocou as mãos em volta da boca e soltou uma série de obscenidades. "*Dá o fora, Sophie!*", uivava ele, remexendo-se na cadeira e gesticulando na direção dos bastidores, fazendo sinal para que ela fosse embora. Finalmente, a canção, que foi bisada, terminou. Os outros astros, "irritados e nervosos", cercaram Garland, como que para congratulá-la, mas sem dúvida para manter os Beatles a distância de seus ouvidos.

Para Brian, aquele foi um acontecimento horrível, um pesadelo, não apenas pelo comportamento preocupante dos rapazes, mas também pela humilhação que sofreu. Em seu livro, ele tinha descrito Garland como "a epítome do grande talento", tudo o que sempre amara no teatro e na música. O incidente o colocou em situação difícil, já que os Beatles tinham deixado claro o seu sentimento em relação à arte mais convencional, ao *establishment*. Além disso, ele havia convidado Garland para uma festa em homenagem aos Beatles em seu apartamento.

A festa, "um bota-fora para os rapazes", segundo Brian, seria "nada menos do que espetacular". Duzentos convites foram enviados para algumas das personalidades mais proeminentes ligadas ao mundo artístico de Londres, entre elas Russ Conway, Dusty Springfield, Mary Quant, Lionel Bart, Alma Cogan, Cilla Black, Gerry and The Pacemakers, os Rolling Stones, os Searchers, George Martin, a maioria dos altos executivos da EMI, os DJs importantes e, como concessão ao público, um punhado de jornalistas amigos. Tudo seria em grande escala, não se poupariam gastos. Brian tinha contratado Ken Partridge, um decorador extravagante, para compor um cenário luxuoso o bastante para rivalizar com o da coroação da rainha. John Edgington e sua equipe iriam instalar um pavilhão de dança com janelas francesas que daria vista para o Hyde Park. Comidas e bebidas estariam a cargo de Mr. Copple, de Covent Garden, dono de um dos mais exclusivos bufês de Londres, cujo menu era lendário pela suntuosidade.

Mas uma nuvem ameaçadora pairava sobre os preparativos. Partridge não demorara a perceber que Brian não era um cliente qualquer. Depois de uma série de encontros com o empresário, ele concluíra que a festa era um placebo para disfarçar a inquietação que corroía por dentro o agente dos Beatles. Os demônios que o assolavam em Liverpool tinham reaparecido. "Ele fazia de tudo para disfarçar sua mágoa profunda, mas ela emanava dele como um farol", lembra Partridge.

Naquele verão, os dois homens jantaram juntos quase todas as noites, alternando os melhores restaurantes da cidade. No refúgio dourado do Coup de France, do La Caprice ou do Connaught, repleto de álcool e ansiedade, Brian revelou "como sua vida tinha se tornado vazia, e como se sentia cada vez mais perdido". O dinheiro e as oportunidades não lhe serviam de nada. Usando de todo o seu charme, Partridge tentava levar a conversa por outros caminhos, mas Brian estava inconsolável. Ele nunca falava dos Beatles ou de seus outros artistas de sucesso; era como se não existissem. Preferia calar-se, irritar-se, preocupar-se, beber em excesso e perambular sem destino. Com toda a sua sofisticação, parecia um convidado pouco à vontade em uma cidade pouco hospitaleira.

"Quando acabávamos de jantar, por volta das 8 e meia, ele deixava o Rolls-Royce no estacionamento da igreja de St. Ann, no Soho", recorda Partridge. Do outro lado da

rua ficava o Golden Lion Pub, famoso ponto de encontro de *gays* e garotos de programa, disponíveis a um piscar de olhos. "Ele era muito conhecido naquele *pub*", diz Partridge, que o via desaparecer, encolerizado e excitado, no interior do estabelecimento. "Se não encontrava nada no Lion, ele dirigia para cima e para baixo no Mall, a grande avenida que começa no Palácio de Buckingham, onde são realizadas todas as grandes solenidades. Lá é possível achar um rapaz em cada canto. Ele pegava um deles e o levava para o seu apartamento. No dia seguinte, vinha me contar suas histórias tenebrosas. Aconteciam espancamentos horríveis – e roubos."

Ainda antes do verão, os amigos notaram que Brian estava depressivo, vivendo episódios de comportamento irracional e autodestrutivo. Ele sempre fora instável, com mudanças inesperadas de humor que aterrorizavam seus funcionários, mas nunca pensaram que aquilo fosse motivo de preocupação. Agora, ao que parecia, as oscilações começavam a ficar mais fortes e imprevisíveis. Normalmente charmoso e sensível, ele se tornava frio e desagradável ao menor pretexto. Simples conversas, às vezes, explodiam em violência injustificada. Acessos de cólera irrompiam com ferocidade sem precedentes, seguidos por crises de depressão que se prolongavam por horas, no isolamento do quarto.

Peter Brown e Brian passaram juntos parte de maio, logo após regressarem das férias em Sevilha, em meio a uma turma que incluía Ken Tynan e Orson Welles. Brown já tinha notado que Brian estava cada vez mais dependente de comprimidos de anfetamina, que tomava juntamente com uma quantidade excessiva de álcool. "Aquilo exercia um efeito desastroso sobre ele, acelerava as mudanças de humor. Ele era um homem gentil e sensível, mas ficava briguento num piscar de olhos. E o pior é que ninguém entendia por quê."

"Ele estava sempre colocando pílulas na boca, achando que a gente não iria perceber", conta Billy J. Kramer, mostrando como Brian cobria a boca com a mão e fingia tossir enquanto introduzia a outra mão, com o comprimido, entre os dedos e os lábios. Para um ídolo do rock como Kramer, isso poderia até parecer um comportamento aceitável. Mas, segundo ele, era alarmante perceber que seu próprio empresário estava "se acabando".

Uma rápida estada em Roehampton, uma clínica de luxo, no início de agosto, não ajudou muito a diminuir o estresse de Brian. O mesmo se pode dizer de uma festa "só para rapazes" que ele organizou na Montpelier Square, com criados de libré prontos para atender aos caprichos mais depravados dos convivas. "Brian estava tenso demais para se divertir", diz um dos participantes. Tudo era motivo para seu mau humor. Então, poucas horas antes da festa, a mãe de Brian, Queenie, apareceu sem avisar e, por alguma superstição macabra, insistiu em que o papel de paredes vermelho fosse retirado imediatamente.

No entanto, na festa de despedida dos Beatles, realizada dias mais tarde, todos pareciam concordar em que "Brian era o retrato da autoconfiança". Trajando um elegante terno

risca-de-giz, camisa azul-claro com colarinho e punhos brancos engomados, parecia um diplomata francês. Durante o tempo todo permaneceu afastado do grupo, com um sorriso entorpecido nos lábios e o queixo levantado em ângulo, como se fosse uma estátua greco-romana. Quando alguém tentava puxar conversa, ele olhava através da pessoa, ou por sobre seus ombros, e fixava os olhos em John e Cynthia, Paul e Jane, George e Pattie ou Ringo e Maureen, enquanto estes vagavam em meio à multidão.

Nem mesmo a chegada inesperada de Garland, no meio do jantar, conseguiu mudar sua atitude. Sempre que ocorria alguma coisa que pudesse provocar excitação, Brian recorria à sua tática infalível. Era uma solução simples, que resolvia os problemas imediatos. Mas os convidados deviam estar se perguntando desde quando ele tinha aquela tosse.

[II]

A atração que os Beatles sentiam pelos Estados Unidos, no início, envolvera o medo do desconhecido. Mas quando voltaram, em 18 de agosto, já não havia surpresas. Seus discos, segundo um jornal do meio-oeste, estavam "nas *jukeboxes* de mais de 100 mil bares e *drugstores*" (a Capitol inundara o mercado com uma prensagem sem precedentes de 2 milhões de cópias do novo LP), e suas canções não paravam de tocar nas rádios. *A Hard Day's Night* estava sendo exibido em quinhentos cinemas e os jornais estampavam a imagem dos quatro cabeludos para aumentar a circulação. Onde quer que estivessem – ou *aparentemente* estivessem –, multidões se formavam em números espantosos: 3 mil, 8 mil, 15 mil, 20 mil ou mais pessoas. Se os rapazes ainda não tinham se dado propriamente conta da extensão do entusiasmo americano, Neil Aspinall estava mais bem-informado. "Os Estados Unidos estavam plenamente conscientes dos Beatles", disse ele, "e tudo se tornou uma loucura."

Loucura: uma palavra que descrevia com perturbadora freqüência o panorama americano. Havia uma sensação nos Estados Unidos de que o provincianismo introvertido e bem-aventurado da era Eisenhower estava sob ameaça, com forças que trabalhavam para desestabilizá-lo em diversas frentes. Os jovens lutavam – muitas vezes de forma caótica – para encontrar um meio de auto-expressão. O movimento dos direitos civis estava em ebulição, amalgamado por um pastor chamado Martin Luther King Jr., e tinha sacudido o *statu quo*. Universitários do norte do país confluíam para o sul, com o objetivo de acabar com a segregação. A ameaça de guerra termonuclear e rumores de uma crescente "desvantagem na corrida dos mísseis" despertavam uma onda de pacifismo. A escalada do envolvimento militar americano no Sudeste asiático aumentara a oposição ao recrutamento militar, acarretando uma cruzada contra a violência, em particular, e contra as autoridades, em geral.

E novas atitudes em relação à sexualidade davam início a um debate intenso sobre valores sociais e escolhas pessoais.

Tudo parecia estar conectado a um crescente desencanto com o *establishment*, e os Beatles pareciam ser a trilha sonora desses tempos em ebulição. Como concluiu a jornalista Salley Rayl: com sua música e aparência, os rapazes serviram de modelo para uma geração de americanos às voltas com a questão da liberdade individual e em rebeldia contra a sociedade. Os cabelos compridos, principalmente, irritavam os adultos e, segundo ela, "aquilo era encarado como uma ameaça à própria estrutura da sociedade americana. Era um sinal de degeneração. Era intolerável. Além disso, os Beatles tinham uma atitude irreverente, em parte espirituosa, em parte desrespeitosa, que punha em xeque os rígidos e imutáveis valores americanos".

Loucura, de fato. Entre todos os aspectos obscuros que envolviam aquelas questões, os Beatles se tornaram um alvo visível. Os pais os colocaram imediatamente na alça de mira, por contribuírem para a delinqüência juvenil; pastores evangélicos de extrema direita os acusaram de fazer parte de um "pacto comunista"; psicólogos os analisaram como perpetradores de "hipnose em massa e histeria contagiosa". Tudo numa sobressaltada tentativa de explicar a sublevação social.

Não havia precedentes para o tipo de agitação que os Beatles provocavam. Em Los Angeles, depois de passarem pela alfândega, o saguão do terminal teve de ser esvaziado quando a polícia percebeu que perdera o controle da situação. "Isso dá medo", confessou um tenente a Jack Smith, que cobria o desembarque deles para o *Los Angeles Times*. "Está além da minha capacidade. Nunca vi nada igual."

Em San Francisco, as manifestações festivas pela chegada dos rapazes se tornaram selvagens e perigosas. Todo o tráfego em direção ao aeroporto e dele proveniente ficou paralisado. Fãs se debruçavam nas passarelas sobre a auto-estrada, enquanto a limusine passava, agitando faixas e jogando objetos no carro. "Eu vi duas garotas caírem de joelhos à beira da estrada", recordou Chris Hutchins, colunista da *NME*, "mordendo as mãos em êxtase, quando o quarteto passou." Num cruzamento, ele viu, horrorizado, dois motociclistas colidirem "por causa da comoção". No novo Hilton, onde os Beatles ocupariam a cobertura no décimo quinto andar, a multidão bloqueara as entradas e danificara os elevadores. A gerência tinha garantido aos assistentes de Brian que o acesso pelo terraço seria impossível, mas, segundo Walter Hofer, "mal os Beatles entraram na suíte, levas e mais levas de pessoas começaram a descer pelo terraço". Alguém que testemunhou a cena descreveu-a como "loucura total". Até mesmo o cavernoso Cow Palace – cuja equipe de segurança tinha brilhado duas semanas antes, quando Barry Goldwater fora escolhido candidato republicano à presidência da República – transformou-se numa balbúrdia. "A segurança estava

péssima", conta Larry Kane, experiente âncora de televisão de Filadélfia, que cobriu a turnê. "Eles nunca imaginaram que haveria esse tipo de problema. Os policiais, com certeza, nunca haviam enfrentado nada igual. Não havia pessoal suficiente, era uma segurança apenas paliativa." A NEMS teve o cuidado de contratar jogadores de futebol americano da Universidade Stanford para reforçar a segurança em torno do palco. Mas nem eles eram páreo para os fãs. As garotas continuaram a desmaiar e a se atirar em cima dos Beatles. Felizmente, não houve ferimentos graves. "Mas num certo momento", recorda Kane, "um broche voou sobre a multidão e atingiu Lennon – provocando um corte. Ele ficou com medo." Depois do espetáculo, Brian retirou os Beatles pelos fundos do palco, até um trêiler atrás do estádio, onde um médico foi chamado para examinar John. Kane, que estava observando, lembra-se de ter pensado que aquilo "não chegou a ser um ferimento – mas foi um sinal de alerta".

A cena se repetia em todos os lugares. Em Las Vegas, "policiais exasperados" providenciaram cães para acalmar a "turba ensandecida". Em Vancouver, no Canadá, a polícia montada cercou e depois enfrentou a multidão. Em Seattle, os Beatles ficaram "presos nos camarins por 59 minutos" antes de ser resgatados por "um cordão de marinheiros, que se dobrou, mas não rompeu". Balas de goma voavam sobre o palco, vindas de todas as direções. Nada nem ninguém, ao que parecia, estava a salvo de ataques. O jornalista Art Schreiber se recorda de como, em Chicago, "alguém atirou uma bisteca congelada no palco. Aquilo quase atingiu a cabeça de McCartney e caiu no palco com estrondo".

Os espetáculos eram alinhavados sem preocupação alguma com a montagem de uma estrutura coesa. As quatro atrações que abriam a apresentação dos Beatles haviam sido escolhidas sem muito critério. A Bill Black's Combo, uma "banda de rock meio monótona", era a primeira, seguida pelos Exciters, ainda surfando na onda de "Tell Him", seu sucesso de 1962. Os outros participantes eram o rouco Jackie DeShannon – que tinha composto "Needles and Pins" para os Searchers, amigos liverpoolianos dos Beatles – e os Righteous Brothers, alguns anos antes de ficarem famosos, mas já uma lenda na Califórnia.

Quanto às apresentações dos Beatles propriamente ditas, com duração de parcos 31 minutos, a sensação era parecida à de enfrentar um tornado. Os quatro rapazes entravam rapidamente no palco, sem ser anunciados, segurando os instrumentos como se fossem escudos, enquanto *flashes* espocavam ao redor deles em uma tempestade de luz branca. A garotada explodia em mais um "êxtase de gritos e choros", permanecendo assim durante toda a apresentação. Quando o *show* começava, uma muralha consistente de decibéis, no mais alto volume, sacudia o chão e os assentos, ressoando na escuridão, onda após onda, em uma convulsão de rock'n'roll. "Parecia um terremoto", conta uma testemunha estarrecida, que se lembraria da experiência pelo resto da vida. "Começava em um ponto do estádio e continuava do outro lado. Era incrível ficar lá, deixando aquilo atravessar a gente."

Bill Medley, integrante dos Righteous Brothers, recorda-se de ter tido "pena" dos Beatles. "Eles eram excelentes músicos e tocavam músicas compostas por eles próprios", diz ele. "Mas não eram ouvidos além da primeira ou da segunda fileira. Eu me lembro de estar no palco pensando: 'Isso não deve ser divertido para eles'."* Mas na verdade era divertido sim, insistiu John. E explicou: "Não gostamos de que os fãs fiquem quietos". Como a maioria dos músicos de rock, ele se nutria dos gritos e conseguia arrancá-los da platéia a seu bel-prazer. Assim, quando as coisas começavam a ficar chatas, bastava John balançar a cabeça, ou dar um sorriso, para desencadear mais uma explosão. Vamos fazer uma agitação-zinha, ele decidia. Gritem, derrubem a casa. John não estava brincando quando dizia: "Eu gosto de tumulto".

***

Depois do espetáculo, a comitiva costumava ir direto para o aeroporto. Era um jeito de evitar as multidões enlouquecidas. Por conveniência e segurança, a GAC tinha fretado uma aeronave, um quadrimotor Electra que pertencia a uma companhia americana chamada American Flyers Airlines. O avião "vibrava feito louco e fazia um barulho tão grande", afirmou um integrante da turnê, "que a gente não conseguia escutar nem os próprios pensamentos".** Apesar disso, o aparelho facilitou as viagens dos Beatles, que deixaram de ser incomodados por fãs e caçadores de autógrafos enquanto estavam em trânsito. A tripulação era ótima, os rapazes podiam se movimentar à vontade e havia espaço suficiente para transportar todos os integrantes da turnê.

Na traseira da aeronave havia um pequeno camarote, no qual, quando ficavam entediados, os rapazes se reuniam com os repórteres, que estavam sempre por lá, bebendo e comparando anotações. No início, foi um contato desagradável. Cada lado encarava o outro como oponente. Mas o gelo mútuo acabou derretendo. "Depois de alguns dias rodeando, a gente conseguiu se sentar junto com eles", recorda um jornalista. "Eles precisavam nos ver durante algum tempo para se acostumar." Paul e Ringo acabaram por instituir jogos de pôquer permanentes com alguns repórteres, que se alternavam. John e George conseguiram atrair Art Schreiber para algumas partidas, a três, de Banco Imobiliário. "Lennon era uma fera, extremamente competitivo", conta Schreiber. "Ele ficava tão nervoso com a droga do jogo que tinha de se levantar para lançar os dados."

---

* Na verdade, não foi nada divertido para os Righteous Brothers, que pediram para sair da turnê depois da oitava cidade. Eles foram substituídos por Clarence "Frogman" Henry.

** Dois anos depois, o avião caiu no Kansas, com parte da mesma tripulação, matando 95 pessoas.

E continuava naquilo, juntando propriedades e hotéis de plástico até ter certeza de que iria vencer. "Eu caindo de sono, e John me cutucava dizendo: 'Art, Art, é sua vez, cara'. 'Meu Deus, John, me deixe dormir, *por favor*'. Então a gente chegava à cidade seguinte e, mal eu entrava no quarto, o telefone tocava. 'Venha', insistia John. 'Temos que jogar!' Só parávamos quando o sol já estava se levantando."

Por meio de Schreiber – homem maduro, diretor de notícias de uma rádio de Cleveland e correspondente nacional das emissoras da Westinghouse –, John adquiriu conhecimentos a respeito de tudo que envolvia o país, da presidência dos Estados Unidos à violência nas ruas. "Conversávamos bastante sobre política americana e segregação racial", lembra Schreiber, que marchara de Selma a Montgomery com Martin Luther King Jr. e através do Mississípi com James Meredith. Ele acompanhara também os candidatos na campanha que elegera Kennedy. "Lennon queria sempre mais informações; estava fascinado. Eu tentei explicar a ele como era a segregação no Sul, como os negros se mudavam para o Norte tentando evitar a discriminação e arranjar empregos, e lá acabavam discriminados também, só que de um jeito diferente."

Antes do início da turnê, Brian tinha proibido os Beatles de comentar assuntos da atualidade. Não seria apropriado, na opinião dele, que estrelas do pop dessem opiniões, visto que isso poderia incomodar – ou "aporrinhar", como dizia George – uma parte de seu público, principalmente se o assunto fosse uma batata quente como a Guerra do Vietnã. "Todo o mundo pedia nossa opinião sobre a guerra o tempo todo, aquilo era ridículo", disse John. "Tínhamos de fingir que estávamos nos velhos tempos em que os artistas não falavam nada a respeito de nada." Mas os Beatles não seriam silenciados, especialmente George e John, que, num espaço de tempo relativamente curto, tiveram o interesse despertado por questões sociais e políticas. "Não conseguimos nos controlar e acabamos falando o que pensávamos: 'Nós não gostamos da guerra, não concordamos com ela, achamos que é um erro'."

Mesmo um incidente insignificante podia ser potencialmente perigoso para a carreira dos Beatles. John teve uma amostra disso em Las Vegas, depois de duas apresentações empolgantes no Convention Center. Duas jovens gêmeas – com, talvez, pouco mais do que 14 anos – conseguiram penetrar na suíte dos rapazes, no Sahara, e foram até o quarto de John, onde pegaram no sono em uma hora nada apropriada. Segundo Derek Taylor, "foi tudo perfeitamente inocente". Mas, claro, ele era pago para dizer isso. De qualquer forma, foi um incidente desagradável. John era um homem casado, afinal de contas. E as coisas ficaram ainda piores quando a mãe das meninas surgiu no saguão do hotel, preocupada com as filhas, que ainda estavam na suíte dos Beatles.

"Mal bateu na minha porta lá pelas 2 e meia da manhã", recorda Larry Kane, "e me disse que havia um problema. 'Ponha o paletó e a gravata', ele pediu. 'Precisamos de um

camarada de terno com uma voz autoritária'." Kane, que tinha se juntado à turnê dois dias antes, fez o que lhe foi pedido e seguiu o ajudante até a suíte dos Beatles, onde, na mesma hora, entendeu o problema de John. Foi então enviado ao saguão, onde encontrou a mãe das meninas e gastou todo o seu charme para convencê-la de que "o senhor Lennon está assinando autógrafos para as meninas". John e Derek ficaram tão "abalados" com a experiência que consultaram um advogado assim que chegaram a Los Angeles.

Talvez aconselhados por ele, os Beatles se mantiveram longe das fãs mais fanáticas. Quando chegaram a Seattle, isolaram-se numa suíte do Edgewater Hotel, às margens da baía Elliott, onde pescavam pelas janelas do quarto, e passaram o tempo livre de forma inocente. A polícia tomara precauções extraordinárias para que eles não fossem perturbados. Uma barricada feita de madeira e arame farpado fora montada em volta do hotel, para desencorajar investidas dos fãs. Uma lancha da guarda costeira patrulhava a baía. Apesar das precauções extremas, alguns clandestinos conseguiram burlar a segurança. Algumas garotas foram encontradas escondidas em um banheiro, outra em um armário e muitas embaixo das camas. Mais tarde, os Beatles souberam de um plano dos funcionários do hotel, que pretendiam vender, para uma loja de presentes, os lençóis, cobertores, tapetes e outros objetos dos seus quartos. Isso ofendeu de tal forma a sensibilidade dos rapazes que eles urinaram em tudo.

No Empire Stadium, em Vancouver, a força policial não estava preparada para a "situação explosiva" que eclodiu dentro do campo, quando 5 mil jovens avançaram em direção ao palco e "esbarraram em quatro barreiras" que os separavam dos Beatles. No incidente, alguns deles foram pisoteados e precisaram ser resgatados. Até os Beatles tiveram de intervir. "Se vocês não pararem com isso, vamos ter de ir embora", Paul avisou à platéia no meio do *show*. Mas isso não deu muito resultado. "Essas pessoas perderam toda a capacidade de pensar", queixou-se um inspetor de polícia nervoso enquanto contemplava a cena, tentando orientar seus homens. A *Variety* relatou que "160 moças, a maioria entre 10 e 16 anos, necessitaram de cuidados médicos". Algumas foram atendidas atrás do palco ou encaminhadas a um hospital nas proximidades, com pernas e costelas quebradas, intermação, histeria e "superexcitação", para não falar no sortimento de cortes e contusões.

"Em todos os lugares aonde íamos, era assustador", conta Chris Hutchins, que nunca se afastava dos Beatles. "Até aqueles que já conheciam a beatlemania no Reino Unido ficaram impressionados com a desordem naquelas apresentações de [19]64". O próprio Hutchins teve uma amostra do perigo em Denver, quando o carro em que estava foi confundido com o dos Beatles e acabou "bastante depredado" pelos fãs em frente ao Brown Palace Hotel. Em Nova York, a situação ficou ainda mais séria, em decorrência de uma falha de segurança no Forest Hills Tennis Stadium. "Dezenas de

fãs invadiram o palco", declarou Hutchins à *NME*, "e uma garota entusiasmada demais derrubou Ringo do banco, depois de ter pulado por cima dos policiais que estavam ajoelhados em frente ao palco."

Mas isso era apenas a ponta do *iceberg*. Em Boston, no dia 12 de setembro, várias brigas irromperam na calçada em frente ao Garden, seguidas por uma onda de puxões e empurrões, quando foram quebradas duas portas de vidro e outras tantas avariadas. A polícia logo surgiu de todos os lados. Uma equipe montada investiu sobre a multidão, derrubando os fãs indiscriminadamente. "A polícia foi realmente terrível", contou Derek Taylor em suas memórias da turnê.

Boston foi apenas um aquecimento para Cleveland, onde quinhentos policiais uniformizados circulavam no Public Hall, gritando para manter a ordem e batendo com os cassetetes nas cadeiras. Eles mantiveram o controle durante as primeiras atrações, mas, assim que os Beatles apareceram no palco, toda a civilidade desapareceu. Jujubas, brinquedos e outros objetos foram lançados em direção à cabeça dos rapazes. Então, em meio à execução de "All My Loving", a platéia se levantou em bloco e ficou de pé nos assentos, enquanto um enxame de garotas "arremeteu contra o palco, em um ataque banzai espontâneo", como um repórter descreveu o incidente. Um cordão de quarenta policiais tentou conter as garotas, mas acabou cedendo diante do ataque, "junto com uma balaustrada presa ao chão, que foi arrancada" no tumulto.

Em vez de ordenar que seus homens se reagrupassem de modo a restaurar a ordem, o inspetor-adjunto Carl Bare comandou uma investida contra o palco e tentou parar a música. No início, os Beatles o ignoraram e continuaram a tocar. Intrépido, Bare empurrou Paul para um lado e se apossou do microfone. "Sentem-se, sentem-se, o espetáculo acabou!", berrou ele. Como os Beatles se recusaram a concordar com aquilo, começou a batalha. Bare avançou para John, que se esquivou com um passo de dança e fez pouco do policial, fazendo caretas. Uma "tempestade de vaias" inundou o estádio. Outro policial, o inspetor Michael Blackwell, juntou-se a Bare no palco e fez sinal para que os Beatles fossem para os bastidores. Como era de se prever, os rapazes se recusaram, mas Blackwell, conhecido localmente como Iron Mike ["Mike de Ferro"], agarrou George pelo cotovelo e o arrastou à força para fora do palco. Relutantes, os Beatles o seguiram.

Art Schreiber, que estava nos bastidores, ficou apavorado com a reação do público. "Aquilo deu início a uma onda de gritos como eu nunca tinha ouvido antes", lembra ele, "um rugido violento e furioso que fazia o sangue gelar e que teve uma reação compatível." Schreiber observou grupos de jovens que zanzavam ameaçadoramente pelo salão às escuras, vigiados por policiais cautelosos. Várias janelas foram quebradas, enquanto os fãs, descontentes, tentavam alcançar os bastidores por um prédio ao lado.

A calma acabou prevalecendo, graças aos extraordinários esforços de Derek Taylor. Sentindo a aproximação de um desastre, ele subiu ao palco e pediu à platéia que se contivesse, em troca de vinte minutos adicionais de *show*. A polícia relutou em aceitar a oferta, assim como os Beatles, que já tinham trocado de roupa e estavam de saída. Como um astuto negociador da ONU, Taylor conversou com os dois campos, na tentativa de chegar a um acordo. No final, o espetáculo continuou.

◆◆◆

Em Los Angeles, no dia 23 de agosto, os Beatles tocaram para uma multidão de quase 19 mil adoradores no Hollywood Bowl, o anfiteatro dourado e aberto que fica ao pé das colinas de Hollywood. Do lado de fora, sob um céu iluminado por estrelas, 15 mil pessoas se apinhavam pelos bosques circundantes, de onde se podia ver alguma coisa da apresentação. Observando os convidados inesperados, John balançou a cabeça pensativamente, como uma criança que descobre um novo cenário. "Bem-vindos vocês aí nas árvores!", gritou ele, enquanto os outros beatles preparavam os instrumentos. Era "uma maravilhosa noite californiana, realmente magnífica", quente e úmida, suavizada por uma brisa incomparável, com aroma de hibiscos. Os rapazes deram muita importância a essa apresentação, pelas celebridades que ali estavam e também pelo fato de estarem a poucos quilômetros do quartel-general da Capitol Records.

George Martin tinha combinado com a Capitol que o espetáculo daquela noite seria gravado. O palco em forma de concha foi tomado por cabos e armações. Discos gravados ao vivo eram ainda uma anomalia no mundo do rock'n'roll, mas Martin, que tirara a sorte grande com a trilha sonora de *Beyond the Fringe*, sentia que os fãs dos Beatles receberiam bem a iniciativa, se conseguisse captar a emoção que emanava dos rapazes no palco. "Eles eram ótimos ao vivo", observou ele, já os tendo visto dezenas de vezes. Porém, quando a fita começou a rodar, não havia como abafar a gritaria. Martin trabalhou freneticamente com a equipe da Capitol na tentativa de filtrar o ruído, mas os medidores se recusaram a deixar a faixa vermelha. "Era como colocar um microfone na cauda de um jato 747", disse ele. "Com aquela gritaria incessante, era muito difícil obter uma boa gravação."

Entretanto, embora os críticos do *Los Angeles Times* alegassem que "não foi possível ouvir muito bem as canções do quarteto cabeludo" por causa da gritaria, o público do Hollywood Bowl foi relativamente discreto para um espetáculo dos Beatles. "Foram quase bem-comportados demais", afirmou John a Jim Steck, da rádio KRLA, no almoço do dia seguinte. Para variar, disse ele, os Beatles puderam finalmente ouvir o que estavam

tocando, privilégio que, somado ao cenário magnífico, fez daquele espetáculo o ponto alto da turnê.

Depois da apresentação, os rapazes participaram de uma festa até a madrugada, acompanhados por cerca de trinta das "mais belas" *starlets* da cidade, como Joan Baez e Peggy Lipton – que viria a ser uma das protagonistas da popular série de televisão *The Mod Squad* –, que foram levadas até a mansão que os Beatles tinham alugado na St. Pierre Road, num bairro conhecido como Hidden Hills. Em uma atitude sem precedentes, a imprensa foi convidada, assim como alguns DJs, todos acompanhados das esposas ou namoradas. Ray Hildebrand e Jill Jackson, que se apresentavam como Paul and Paula, apareceram também, juntamente com Billy Preston, que os Beatles tinham encontrado pela primeira vez em Liverpool e, mais tarde, no Star-Club, quando de sua participação na banda de Little Richard. Era uma turma agradável, "bem informal", recorda um dos convidados. Os rapazes recebiam os convivas e os apresentavam aos amigos. À medida que a noite avançava, foram baixando a guarda e a festa, como era de prever, ficou cada vez mais desinibida. Os convidados puderam então usufruir das instalações da casa, inclusive a piscina e os quartos, onde a ação era bastante intensa.

Brian, que estivera ansioso para aproveitar a vida noturna de Los Angeles, acabou saindo mais cedo e foi dormir em sua ampla suíte verde e rosa no Beverly Hills Hotel, preparando-se para dois importantes eventos agendados para o dia seguinte. Ele tinha combinado almoçar no Polo Lounge, no dia 24 de agosto, com o Coronel Tom Parker, o velho e astuto mentor de Elvis Presley, para que pudessem se conhecer e comparar as experiências de administrar as carreiras de fenômenos do rock. Mais tarde, acompanhado pelos Beatles, iria a uma festa beneficente organizada por uma instituição na qual Nancy Olson, esposa de Alan Livingston, presidente da Capitol Records, era integrante do conselho.

Durante a festa, Livingston fez de tudo para cativar os antes menosprezados Beatles, que tinham elevado à estratosfera os lucros da gravadora. Não se pouparam despesas para que a recepção fosse um espetáculo ao estilo de Hollywood. Uma festiva tenda listrada foi armada em um terreno espaçoso, onde sorvetes e refrigerantes eram servidos a um grupo de crianças maravilhosamente bem-vestidas, que se divertiam com jogos e passeios em pôneis. A segurança era ímpar, digna de uma visita presidencial. De plantão na garagem, só para prevenir, havia um esquadrão especializado em controle de tumultos. A lista de convidados era um quem-é-quem dos dignitários locais, com uma coleção de celebridades escolhidas a dedo. Cada uma delas, conforme lhes fora solicitado, deveria trazer pelo menos uma criança: Edward G. Robinson trouxe a neta, Francesca; Lloyd Bridges, seu filho Jeff; Rita Hayworth, sua filha, a princesa Yasmin Khan; Donald O'Connor, o filho, Freddy, e a filha, Alicia; Jack Palance, a filha Holly; Eva Marie Saint, o

filho, Darrell, e a filha, Laurie; Barbara Rush, o filho Christopher; Jeanne Martin trouxe cinco dos filhos de Dean Martin. Ela chegou um pouco antes de Jerry Lewis, que foi embora assim que os viu, deixando na festa o filho, Gary, para não se arriscar a um encontro com o parceiro, com quem brigara.

Se os Beatles ficaram impressionados com tantos astros e estrelas, não o demonstraram. Fãs de cinema, eles gostariam de encontrar seus heróis das telas, mas os astros que compareceram à festa estavam longe de ser seus preferidos. "Vimos um punhado de astros de cinema", condescendeu John. Mas acrescentou: "Estávamos esperando ver mais". Então surgiu um convite que veio compensar o comparecimento anêmico.

Burt Lancaster estava exibindo o novo filme com Peter Sellers, *Um tiro no escuro*, em sua mansão de Bel-Air e resolveu convidar os Beatles para a sessão. Aquele era *o* Burt Lancaster, perguntaram os rapazes a Derek – *o cara* com todos aqueles dentes? Ringo ficou absolutamente fora de si. Fã de carteirinha de filmes de faroeste, ele tinha visto Lancaster em *Sem lei, sem alma*, *Massai – o último guerreiro apache*, *Homem até o fim* e *Vera Cruz* no momento em que esses filmes haviam sido lançados, e trazia na memória todos os maneirismos do ator. Burt Lancaster! Claro que iriam ver o filme com ele. Fariam até compras no mercado para ele, se Burt pedisse.

A residência de Lancaster, na opinião de George, "era uma casa hollywoodiana, cara e impressionante". Tinha uma piscina de dimensões olímpicas, integrada a uma gruta com quedas-d'água iluminadas e lagoas que se ligavam ao quarto de dormir – era possível nadar até lá –, além de uma vista panorâmica do oeste de Los Angeles que parecia saída de um cenário. Mas nada era tão impressionante quanto o próprio Lancaster, um deus bronzeado "com 2 metros e meio de altura", cuja aura, provavelmente, disparava os alarmes dos automóveis colina abaixo. Ringo, que vestira uma indumentária de caubói, com um coldre e revólveres de brinquedo, sacou-os quando o ator apareceu para recebê-los. "Mãos ao alto, Burt, esta cidade é pequena demais para nós dois", disse ele, arrastando o sotaque. Isso era o equivalente a algum idiota encontrar os Beatles e berrar: "Yeah, yeah, yeah". Burt Lancaster, entretanto, entrou na brincadeira, exibindo o sorriso ofuscante e sacando uma arma imaginária. "Que é que você tem aí?", disse ele, olhando para o revólver de plástico que Ringo exibia. "Coisa de criança." Os Beatles estavam no paraíso.

No dia seguinte, em meio a uma extenuante onda de calor, mais astros – e mais revólveres – continuaram a aparecer. Tudo começou logo após o almoço, quando o Coronel Parker apareceu na mansão dos rapazes em uma caminhonete carregada de presentes. Uma caixa imensa foi levada até o pátio, onde foi despejada, revelando cinturões ornamentados de contas e coldres. Cada um destes últimos tinha o nome de um dos rapazes gravado na parte de trás e, na de dentro, os dizeres: "De Elvis e do Coronel

para os Beatles". Os Beatles agradeceram, mas pararam por aí. Havia alguma coisa errada, alguma coisa condescendente naqueles presentes, que foi registrada pelo "detector de merda" dos rapazes. "Bang, bang", disse Paul, apontando o revólver para o Coronel, sentado à sua frente na mesa. Agourentamente, John apontou um revólver para a própria cabeça e imitou Paul – "*bang!*" –, enquanto George resmungava: "Eu gostaria que fossem revólveres de verdade". Um silêncio constrangedor caiu sobre a mesa, quebrado finalmente pela voz anasalada do Coronel, que lhes recomendou: "Divirtam-se, rapazes", antes de sair às pressas.

Pouco depois, Bobby Darin e Sandra Dee passaram por lá para apresentar seus cumprimentos, seguidos por Jayne Mansfield, uma figura difícil, que tinha importunado Derek Taylor durante dias, pois queria ser fotografada junto com os Beatles. Brian já tinha decretado uma lei para situações como essa: nada de fotos, sobretudo com estrelas de segunda categoria. Derek abria algumas exceções, mas Mansfield não seria uma delas. No entanto, mesmo depois de educadamente descartada, ela apareceu na casa e se mostrou "inflexível" na intenção de encontrá-los. Recusava-se a aceitar um não como resposta. O que provocou uma situação desagradável, pois a discussão foi travada, em voz alta e tom áspero, bem na frente dos rapazes. No meio das negociações, a sugestão de Mansfield, de que se encontrassem à noite no Whiskey-A-Go-Go, pareceu uma solução aceitável. Valia tudo para tirá-la dali.

Mas a verdade é que os Beatles, cansados de ser engaiolados e manipulados, estavam loucos para sair, ansiosos para conhecer a vida noturna de Los Angeles sem ser atrelados a uma coleira. John, Neil e Derek tinham ido comprar roupas em Beau Gentry e ficaram encorajados com o fato de que ninguém os abordou. Talvez, concluiu Derek, eles pudessem sobreviver a uma visita ao Whiskey. Brian não aprovaria, mas ele tinha desaparecido de novo, deixando tudo por conta de Derek.

Telefonemas foram feitos ao *nightclub*, cujo relações-públicas garantiu aos Beatles "absoluta privacidade". A atração da noite seria Johnny Rivers. George e Ringo partiram às 22h30, em um Cadillac branco conversível, enquanto John seguia atrás, em um carro de polícia, com Jayne Mansfield e jornalistas, deixando Paul em casa refestelado numa rede. "Aquilo já começou mal", lembra Larry Kane, que se espremeu no banco traseiro. "Antes que alguém soubesse o que estava acontecendo, John abraçou Mansfield e os dois começaram a se agarrar feito loucos. Era quase obsceno como faziam aquilo bem na frente da gente."

No momento em que deixaram o carro no estacionamento do Whiskey, ficou claro que "a beatlemania estava a todo o vapor. Os proprietários do estabelecimento tinham espalhado a notícia da visita por toda a cidade". De alguma forma, John conseguiu abrir

caminho e entrou na casa lotada, onde um lugar fora reservado para eles. Mas George e Ringo tiveram de ser literalmente carregados por cima da multidão para não serem pisoteados. De repente, "todos os *paparazzi* de Hollywood apareceram", recordou George. Os fotógrafos se concentraram na mina de ouro: a peituda Jayne Mansfield ensanduichada entre três quartos dos Beatles. Sem uma palavra, os rapazes os deixaram fazer seu trabalho, sujeitando-se à explosão de *flashes*. Logo tudo terminou – exceto por Robert Flora, correspondente da UPI, que não lhes dava tréguas. "Ele permaneceu batendo fotos, com uma daquelas câmeras antigas que têm um *flash* enorme", diz Larry Kane, "e os rapazes queriam ser deixados em paz." Após um período conveniente, George pediu a Flora para que "se mandasse", o que funcionou por cerca de um minuto. Logo ele estava de volta, com os *flashes* espocando sobre a mesa. "Você pode tirar esse cara daqui?", perguntou John, diplomaticamente, a um leão-de-chácara. "Peça para ele largar a câmera e vir se sentar com a gente. Qualquer coisa, desde que *pare de piscar essa luz a toda hora.*"

Quando o leão-de-chácara se virou, Flora debruçou-se sobre ele e, corajosamente, bateu mais uma foto da mesa. "Saia daqui, porra!", George urrou perante a surpresa platéia. Levantando-se, ele pegou o copo – com uísque e coca-cola – e jogou o conteúdo sobre a câmera. O drinque errou o alvo e acertou a atriz Mamie Van Doren, que se dirigia para a mesa.

No dia seguinte, como era de prever, o incidente foi publicado na primeira página do *Herald Examiner*, ilustrado com "fotos de Bob Flora". Um dos instantâneos mostra claramente George em ação. Era uma nova imagem, que contradizia a do chamado "beatle tranqüilo" (em Baltimore, duas semanas depois, ele iria reforçar o novo conceito chutando o traseiro de um fotógrafo local). "Aquilo foi horrível", reconheceu George, que encarou a escaramuça como uma falha de julgamento sua. Os Beatles tinham trabalhado duro para evitar problemas como perder o controle em público e decepcionar os fãs. Mas muitas coisas haviam mudado desde que a excursão se iniciara, em junho. A beatlemania se alterara radicalmente. Os fãs estavam se tornando cada vez mais agressivos. A situação estava mais preocupante, a imprensa mais implacável, o futuro mais incerto. A interação dos Beatles com qualquer pessoa teria de ser, doravante, cuidadosamente reavaliada. Uma coisa era certa: aventurar-se em público já não era seguro. Como disse Derek Taylor: "Quando as pessoas perguntavam, e isso acontecia muito: 'Vocês nunca vão a lugar nenhum, não se sentem presos?', nós nos lembrávamos do tempo em que podíamos ir aos *nightclubs* com Jayne Mansfield. E suspirávamos".

[III]

A turnê americana se estendeu pela maior parte de setembro, com poucas variações na rotina tresloucada. As cidades se sucediam como pontos no mapa: Denver, Cincinnati, Nova York, Atlantic City, Filadélfia, Indianápolis, Milwaukee, Chicago, Detroit... Em todos os lugares que visitavam, os Beatles deparavam com crescentes demonstrações de violência, fãs cada vez mais determinados a cruzar seus caminhos. Os planos de fuga se tornaram mais criativos – e absurdos – à medida que a turnê prosseguia e ganhava impulso. Em Indianápolis, um universitário se fez de garçom do serviço de quarto, no Speedway Motor Inn, para conseguir o autógrafo dos rapazes. O artifício foi tão engenhoso que eles acharam graça naquilo. Mas no velho Muhlbach Hotel, em Kansas City, uma mãe de família ficou presa em um duto de ar-condicionado enquanto tentava localizar a suíte dos Beatles.

Mães! Elas envergonhavam as filhas quando se tratava de tietagem. Havia sempre um sortimento enorme de mulheres jovens e maravilhosas dispostas a fazer de tudo – e com qualquer um – para se encontrar com os Beatles. No entanto, as mães eram ainda mais determinadas quando se tratava de tentar conseguir um encontro íntimo com algum dos rapazes. "Mulheres mais velhas se aproximavam da gente o tempo todo e diziam: 'Quero me encontrar com os Beatles'", conta um jornalista que fazia parte da comitiva. "Eu respondia: 'Não posso fazer nada'. E elas insistiam: 'Você não está entendendo. Eu quero fazê-los felizes'."

O desfile de mulheres pelos quartos dos Beatles era extraordinário, tanto pela variedade quanto pela quantidade. "Após a maioria dos espetáculos, era impossível irmos até a suíte deles sem termos de abrir caminho por uma aglomeração de garotas", lembrou Wendy Hanson. "Parecia a sala de espera de um médico com muita clientela. Derek ou Neil punham a cabeça do lado de fora da porta e diziam: 'A próxima', até que, uma por uma, fossem todas atendidas." Sempre que Neil questionava um promotor de eventos local sobre as providências a tomar em relação às apresentações, era interrompido no meio da frase: "Não se preocupe, já foi tudo resolvido". O que geralmente significava que haveria prostitutas nos quartos deles. "Os Beatles *detestavam* aquilo", diz Tony Barrow, que lidou com o problema em turnês subseqüentes. "Os produtores achavam que estavam sendo úteis, mas os rapazes se livravam daquelas garotas assim que podiam."

Isso acontecia na maior parte do tempo. Mas em Atlantic City, na festa realizada em um motel, após o concerto no Convention Hall, as garotas eram espetaculares demais para que eles pudessem resistir. John, particularmente, não conseguia tirar os olhos de uma jovem loura, esbelta e vistosa, que "lembrava Brigitte Bardot". E em Dallas, quando

surgiram as "coelhinhas" de um clube local, os rapazes cederam à tentação. Dessa vez, foi Paul que ficou caído por uma *cowgirl* alta e loira. Art Schreiber, que estava na suíte, ficou espantado quando Paul, fazendo um sinal com o queixo, cochichou no seu ouvido: "Você consegue aquela lá para mim?" Ao que Schreiber respondeu: "Escute aqui, cara, eu não sou cafetão, porra. Sou repórter".

◆◆◆

Os Beatles precisavam de outro tipo de distração quando a turnê, abençoadamente, chegou a Nova York. "É isso aí! O negócio é esse!", exclamou Paul, quando o carro deles emergiu do Midtown Tunnel, um pouco antes das 4 horas da manhã de 28 de agosto. Eles tinham partido à meia-noite: haviam decolado logo após a apresentação em Cincinnati, onde a temperatura no palco se aproximara dos 45 graus. Embora exaustos, a cidade em que estavam entrando os atingia como um punhado de anfetaminas. Nova York, Nova York: era um colírio para olhos irritados – e um estímulo para nervos fatigados.

John pediu ao motorista que rodasse o botão de sintonia pelas estações de rádio e, como na última visita, ouviu canções dos Beatles ao longo de todo o *dial*. Mas uma emoção como essa não cansava nunca!

"É isso aí!", repetiu Paul, sem obter resposta alguma – embora todos assentissem com a cabeça.

O Plaza Hotel já sabia o que esperar, e se recusou a hospedar os Beatles novamente. Assim, conforme sugestão de Ed Sullivan, eles transferiram o quartel-general para o Delmonico Hotel, um edifício grande e desajeitado na esquina da Rua 59 com a Park Avenue, onde Sullivan vivia o ano inteiro, e que ele garantiu ser seguro. Quando a limusine estacionou em frente ao toldo da entrada, cerca de oitenta garotas romperam as barreiras policiais. Os rapazes eram mestres em sair incólumes desse tipo de situação, mas uma corajosa menina de 15 anos, chamada Angie McGowan, que morava a poucas quadras dali, lançou-se sobre o atarantado Ringo, arrancando a medalha de São Cristóvão que ele usava numa corrente em torno do pescoço. No tumulto, ainda lhe rasgou a camisa, segundo uma reportagem do *New York Word-Telegram*. "Então, triunfante, retornou à multidão."

Nova York, Nova York: problemas em dobro, mas fascinante como sempre. Duas apresentações no Forest Hills Tennis Stadium, com lotação esgotada, atraíram cerca de 30 mil adolescentes para o que Robert Shelton, crítico de música pop do *New York Times*, rotulou como "um sucesso clamoroso". Shelton, que preferia os cantores folk do Greenwich Village, avisou: "Os Beatles criaram um monstro. Se tiverem outra preocupação além do dinheiro que estão ganhando, é melhor que se preocupem em controlar seu público, antes

que essa histeria fabricada atinja proporções incontroláveis". Foi uma advertência ridícula. Ninguém conseguiria controlar a beatlemania, muito menos domar aquele monstro desafiador. Os Beatles, mais do qualquer um, tinham transformado o espetáculo do rock em um acontecimento sem paralelo. As platéias estavam se afirmando sem mesmo saber disso. Os sentimentos gerados nas apresentações dos Beatles remetiam à anarquia espiritual e, sendo excitantes sem igual, não havia o que pudesse detê-los. Em menos de um ano, os Beatles redefiniram os espetáculos de *rock* em termos de números, dinheiro e energia. Ninguém, nem mesmo Elvis, causou tanto impacto em tão pouco espaço de tempo. Um novo capítulo da música pop estava sendo escrito.

◆◆◆

Era inevitável que Bob Dylan aparecesse. Embora os Beatles estivessem ligados musicalmente a Elvis, era juntamente com Dylan que eles iriam transformar sua geração.

Paul o descobrira primeiro, comprando seu LP *Freewheelin'* antes da viagem para Paris, no início do ano. O disco foi posto para tocar assim que eles se acomodaram na suíte do George V. "E durante o resto das três semanas que passamos em Paris não paramos de ouvir aquilo", recordou John. George considerou a experiência "uma das coisas mais memoráveis da viagem".

É possível imaginar o impacto que a música de Dylan teve sobre os rapazes. O disco, em si, iria ser o primeiro de muitos divisores de águas na longa carreira de Bob. Seu domínio absoluto da linguagem poderia ter passado despercebido, caso o trabalho fosse obra de um intérprete mais velho e mais experiente. Mas uma forma de auto-expressão tão bem articulada, ao vir de um cantor folk de 22 anos, teve uma repercussão extraordinária. Havia muita coisa a ser considerada no disco, desde a argumentação sentimental de "Blowin' in the Wind", passando pela apaixonada amargura de "Don't Think Twice, It's All Right", até a aguçada atualidade de "Masters of War" e, especialmente, a metralhadora verbal de "A Hard Rain's A-Gonna Fall". "Tenho certeza de que aquilo influenciou nossa música, nossas letras e os artistas que nos interessavam", explicou Paul anos mais tarde. "Em termos vocais e poéticos, Dylan foi uma enorme influência." Além do efeito óbvio que tiveram na linguagem e no estilo de John, as letras de Dylan fizeram que este se tornasse mais introspectivo como compositor. Daquele momento em diante, disse ele, "comecei a pensar sobre minhas próprias emoções. Em vez de me projetar em determinada situação, passei a tentar exprimir o que sentia sobre mim mesmo".

A influência de Dylan, no entanto, não se limitou à introspecção. Durante dez anos, nenhum outro artista, nem mesmo os mais criativos, como os Beatles, foi capaz de cultivar

com tanto sucesso a essência literária do rock. Paul Simon, um dos compositores mais bem-sucedidos dentre os que beberam na mesma fonte, compreendeu como a contribuição de Dylan foi libertadora. "Ele nos fez sentir, durante aquela época, que valia a pena ser inteligente e observador, que valia a pena ter consciência social."

Não há como saber se, até então, os Beatles tinham encarado esse novo rock como ameaça. Mas John respondeu ao desafio da maneira descrita por Simon, provavelmente por estar preparado para isso. Quanto mais maduro ficava e mais experiência adquiria, menos o interessavam as canções sobre segurar a mão de alguém ou trocar segredos. Como compositor, sua perspectiva tinha se expandido, e ele queria se livrar do molde anterior. Em Dylan, encontrou, finalmente, uma nova direção. Não é coincidência o fato de ter começado a compor "I'm a Loser" enquanto ainda estava em Paris. A canção é claramente uma tentativa de compor um auto-retrato, com foco nos relacionamentos e na fama. "Acho que foi Dylan quem me ajudou a perceber isso", concluiu John. "Não em nenhuma conversa, nem em coisa parecida, apenas com seu trabalho." Ele delirava com as novas possibilidades que se abriam e que poderiam libertar sua imaginação da pieguice em que ainda trabalhava com Paul.

O encontro de Dylan com os Beatles aconteceu na suíte do Delmonico, cerca de uma hora depois da apresentação de Forest Hills. Seria uma noite inesquecível. Os rapazes estavam em meio ao jantar com Brian, Neil e Mal quando Dylan chegou, acompanhado de seu agente, Victor Maimudes, e Al Aronowitz, colunista do *New York Post*, que tinha coordenado o encontro como um favor ao quarteto. Sobre as apresentações, John comentou: "Quando vi Dylan, fiquei aturdido". Em poucos minutos, porém, ele superou o choque inicial. Dylan era excêntrico e intenso, mas interessante, muito interessante, de um modo que apenas outro fenômeno do pop seria capaz de apreciar. Depois da habitual avaliação mútua, seguida por algumas tentativas desajeitadas de entabular uma conversa, todos perceberam que falavam a mesma língua.

Não demorou para que alguém fosse pegar, na bolsa de couro de John, a caixa de bolinhas comunitária. Drinamyls e Preludins foram oferecidos aos convidados, após o jantar, como se fossem balas de hortelã. Os Beatles consumiam um punhado deles quase todas as noites, como forma de se manter acordados – e *acesos* – quando o corpo estava implorando por sono. Mas Dylan deu uma olhada no sortimento de pílulas, alegremente coloridas, e balançou a cabeça. "Que tal uma coisa mais... orgânica?", sugeriu ele. "Alguma coisa verde... maconha."

Os Beatles tiveram um sobressalto. Eram homens de uísque e coca-cola, além de fumantes inveterados. Tudo bem, havia as pílulas, mas estas serviam a um propósito, e não era o de ficar baratinado.

"Nós realmente nunca fumamos maconha antes", interveio Brian, sentindo o constrangimento dos rapazes. O que não era inteiramente verdade, embora ele desconhecesse isso. "A primeira vez que experimentamos maconha foi em Liverpool, quando um velho baterista a ofereceu para a gente", contou George, mais tarde. Além disso, um camarada tinha dividido um baseado com os Beatles no Star-Club, em Hamburgo. Mas aquilo era o que Neil chamava de "mato", por ser provavelmente uma mistura de ervas com orégano ou coisa parecida.

"Mas e aquela música de vocês... aquela sobre ficar doidão?" Dylan perguntou. E cantou, com sua inimitável voz roufenha: "*And when I touch you, I get high, I get high...*"

"As palavras não são essas", disse John, imperturbável. "A letra diz: '*I can't hide, I can't hide*'."*

Mas aquilo já não importava. Enrolando um "finíssimo baseado americano", Dylan o entregou a John, que olhou para aquilo com uma expressão dúbia e o repassou para Ringo, chamando-o de "meu provador oficial". Ringo não era nenhuma mocinha ingênua. Sem dizer palavra, retirou-se para um quarto dos fundos, que selou com toalhas enroladas – havia um batalhão de policiais no saguão – e fumou aquele negócio até o fim. Poucos minutos depois, regressou, com um sorriso estranho no rosto. Paul contou a experiência: "Nós perguntamos: 'Que tal?' E ele respondeu: 'O teto está caindo em cima de mim'. Então nós pulamos das cadeiras. 'Oba! Temos que experimentar isso!' E corremos para o quarto dos fundos – primeiro John, depois eu e George, depois Brian".

O efeito que aquilo teve nos rapazes foi espetacular. "Ficamos sem sentir as pernas e quase morremos de rir", contou George a Derek Taylor, que se juntou a eles mais tarde. Paul recebeu Taylor com um fortíssimo abraço e lhe revelou, apontando para o teto, que "tinha estado lá em cima". Brian insistiu com seu assistente para que fumasse um pouco da erva, mas Taylor recusou a oferta, polidamente. A maconha afetou Brian a tal ponto que ele se extasiou com sua imagem no espelho. Depois de alguns momentos, olhou-se de novo, apontou o dedo para si próprio e deixou escapar: "*Judeu!*" Todos riram. Paul reparou que era a primeira vez que Brian se referia a si mesmo como judeu. "Isso pode não parecer importante para outras pessoas", concluiu ele. "Mas no nosso círculo foi uma coisa muito libertadora." Além de um claro sinal, para quem quisesse ver, do desprezo que Brian nutria por si próprio.

Enquanto isso, Paul atravessava seus momentos íntimos de significado psicodélico. Durante um bom período de tempo, ele percorreu a suíte, freneticamente, em busca de

---

* *As expressões têm sons semelhantes em inglês. Em tradução livre, "I get high" significa: "Eu fico doidão", ou: "Tenho um barato"; "I can't hide" significa: "Eu não consigo esconder" – a frase que está na letra de "I Want to Hold Your Hand". (N. do T.)*

lápis e papel, para captar as idéias profundas que pipocavam em sua mente. "Escreva isso, Mal, escreva isso!", implorava ele a Evans – por sua vez também já bastante baratinado –, nomeando-o seu fiel biógrafo. Exasperado, ele próprio acabou escrevendo, num pedaço de papel, suas irrefutáveis conclusões, que o obediente Mal guardou para a posteridade – ou pelo menos até a manhã seguinte, quando Paul leu o conteúdo para os outros beatles. Dizia: "Existem sete níveis". E nada mais, o que todos acharam engraçadíssimo.

Dylan, surpreendentemente gregário naquela ocasião, ficou encantado com a curiosidade dos Beatles e com a disposição deles para novas experiências. Eles tinham entrado direto no clima, o que relaxou o recalcitrante bardo, que acendia baseado atrás de baseado, mantendo acesa a chama do destino. "Ele continuou a atender o nosso telefone dizendo: 'Aqui é a beatlemania'", lembrava John. Mas era muito mais do que isso. Aquele encontro foi um marco cultural. "Ficamos queimando fumo, bebendo vinho, conversando sobre rock, dando boas risadas, uma coisa meio surrealista. Era a hora de festejar."

E era isso mesmo: *hora de festejar.* Nada voltaria a ser como antes.

Capítulo 27 | Lennon e McCartney salvam o filme

[I]

Quando vocês acham que a bolha vai estourar?

Era incrível o número de vezes que os Beatles ouviam essa pergunta – de várias maneiras. A imprensa americana os martelava com isso a cada oportunidade. "Provavelmente vou abrir um salão de cabeleireiro", respondera Ringo, com muita sinceridade. Paul achava que gostaria de ensinar. Quanto a John e George – estes não faziam a menor idéia. Que rapaz de 21 anos consegue pensar mais do que dois dias à frente?

Por quanto tempo vocês acham que a beatlemania vai durar?

"Até que a morte nos separe", murmurou John, entre dentes. E qual seria o seu projeto depois que a bolha estourar? "Contar dinheiro."

Os Beatles estavam em situação financeira sólida, sob qualquer ponto de vista. Tinham embolsado mais de 1 milhão de dólares com a turnê americana (o que incluía inacreditáveis 150 mil dólares por um único espetáculo em Kansas City), uma quantia recorde, mas que parecia uma ninharia em comparação com os 5,8 milhões de dólares pelos direitos de *A Hard Days Night*. As vendas de discos não paravam de crescer. Em outubro de 1964, a EMI distribuíra cerca de 10 milhões de discos dos Beatles – um número espantoso –, que respondiam por 80 por cento de seus lucros brutos. A Capitol seguiu o mesmo caminho, anunciando o crescimento de 17 por cento nas vendas, "em decorrência, principalmente, da venda de discos dos Beatles". Quando Elvis recebera seu segundo disco de ouro (por vendas superiores a 500 mil unidades), havia sido encarado como o recordista insuperável. Mas os Beatles já tinham três, com o quarto e o quinto a caminho. O *Daily Mail* calculou os rendimentos que eles recebiam do exterior em 56 milhões de dólares – isso numa época em que um Cadillac custava 3,6 mil dólares.

Ainda no ano anterior, segundo sua autobiografia, Brian tinha pensado em aceitar 150 mil libras por conta de 50 por cento dos direitos sobre os Beatles. Um pouco mais

tarde, a *Variety* relatou que ele estava tentando vender um quarto desses direitos por 4 milhões de dólares. E ele tinha recusado uma oferta de 10 milhões de dólares pelos Beatles, feita por uma companhia americana, convencido de que mal tinha começado a explorar o filão do rock.

Mas Brian sabia como girava a roda da fortuna e não deixou de fazer planos para o futuro. Havia convites para meia dúzia de apresentações no rádio e na televisão, a mais importante delas sendo o programa de tevê *Shindig!*, cujos produtores concordaram em filmar uma reportagem especial sobre eles em Londres. Outra pantomima de Natal (a ser realizada três meses mais tarde, mas já com a lotação esgotada) estava em produção, juntamente com um novo *flexi-disk* de fim de ano para os 65 mil membros do fã-clube. E, no final de outubro, foram concluídos os planos para um novo filme – "desta vez em cores [...] e com um enredo mais bem-estruturado", declarou Walter Shenson.

O projeto mais aguardado, claro, era um novo LP para a Parlophone. As sessões de gravação começaram menos de uma semana após os Beatles retornarem do exterior. O momento parecia inoportuno, considerando os outros compromissos do momento, mas a EMI tinha deixado claro que eles "precisavam de um novo disco" para meados de novembro, a tempo de estar nas prateleiras nos feriados do final do ano. E os Beatles, súditos fiéis, estavam programados para obedecer.

John e Paul vinham trabalhado sem parar – juntos e sozinhos – durante as viagens, e já tinham por volta de oitenta músicas com qualidade suficiente para serem gravadas. Mas o trabalho não havia sido tão fácil como anteriormente. Eles tinham enfrentado o que John viria a descrever como um "período horrível", uma fase em que tudo o que compunham tinha som banal, e até insípido. Havia temores de que o lançamento do novo LP tivesse de ser adiado até que o material adquirisse qualidade suficiente. Porém, antes que alguém entrasse em pânico, a dupla finalmente produziu algumas jóias com a marca registrada de seus melhores trabalhos. "Basicamente", explicou Paul, ele e John tinham decidido reformular "o repertório das apresentações, acrescentando algumas músicas novas a ele", que serviriam de ponte para o novo território criativo que estavam começando a explorar.

O afastamento das formas mais simples do pop, cultivadas pelos Beatles por influência de Buddy Holly, começou a se acelerar por influência de Bob Dylan. Até sucessos relativamente recentes, como "Can't Buy Me Love" e "P.S. I Love You", já não eram considerados importantes pelos rapazes. Assim como John, Paul precisava de algo novo. Não havia mais sentido em montar letras bobas em uma estrutura de dois minutos e meio. Os sete meses de viagens constantes lhes tinham proporcionado uma visão mais abrangente das estruturas da composição. Eles haviam tido oportunidade de testar novos

acordes e progressões, para não falar da linguagem. "Ficamos cada vez mais livres para entrar em nós próprios", explicou Paul. "E acho que John e eu queríamos fazer alguma coisa mais no espírito do blues, um pouco mais sombria, mais adulta, em vez de puramente pop."

Ele disse isso ao descrever a concepção de "Baby's in Black", música com letra pretensiosa e recheada de imagens, que acabou sendo inserida em *Beatles for Sale*, o LP em que estavam trabalhando. Mas suas palavras poderiam servir para a nova realidade dos Beatles. A fascinação de John e Paul pelos toques dylanescos – e, até certo ponto, pelas incursões dos Stones no rhythm and blues – injetou um entusiasmo nervoso na sua produção da época. Há uma ligação clara entre *Beatles for Sale* e os álbuns posteriores, evidente em canções como "I'm a Loser", cujo padrão melódico iria repercutir, exatamente um ano depois, nos fluxos e refluxos de "Norwegian Wood". O mesmo pode ser dito de "No Reply", com suas cenas pungentes de rejeição e humilhação. John chamou-a de "minha versão de 'Silhouettes' ", sucesso dos Rays de 1957, uma das canções que mais ouvia em seu toca-discos na Menlove Avenue: "Eu tinha aquela imagem de estar andando na rua e avistar a silhueta de uma garota na janela". Embora reprocessasse um tema antigo, o tom melancólico da canção contrariava a leveza das criações habituais dos Beatles.

Na eclosão de músicas ousadas que caracterizou *Beatles for Sale* (temperadas com a deliciosa, mas repleta de angústia, "Every Little Thing") John e Paul continuaram a alimentar o objetivo de evoluir sem se alienarem. Experimentação e crescimento tinham se tornado uma espécie de obsessão profissional. Mas uma completa reviravolta, eles reconheciam, seria contraproducente. Assim como haviam sentido, inicialmente, que "From Me to You" era "muito avançada", suspeitavam que seu público ainda não entenderia imagens muito carregadas, por mais que seus autores as considerassem atraentes. Estavam fazendo um esforço consciente para não se desviar demais da cartilha, para dar apenas um pequeno passo em vez de um grande salto.

O final de outubro foi um período puxado, durante o qual os Beatles sentiram muita pressão. Muitas das músicas originais para o LP foram compostas e gravadas na hora, no estúdio, o que quebrava todas as regras. "Ninguém tinha permissão para ficar no estúdio gravando daquele jeito", relembra Tony Crane, dos Merseybeats. "Até quando tínhamos alguma canção entre as cinco mais, só nos davam três horas, no máximo, para gravar o lado A de um compacto. Se não ficássemos satisfeitos, paciência, a gravação saía assim mesmo." Os Beatles, porém, acabaram com essa tradição. Paul e John gostavam de improvisar criativamente para compor, mas até então só o tinham feito na casa de Paul, em quartos de hotéis ou no banco traseiro da perua que os transportava de um lado para outro. Naquele período, no entanto, foram além. "As idéias surgiam lá mesmo, logo

vinha o primeiro verso, ou o refrão", explicou Ringo, "mas poderiam ser modificadas enquanto estávamos tocando juntos, ou se alguém tivesse uma idéia melhor."

Apesar disso, ainda precisavam de material de qualidade para o disco. Diante da situação, eles recorreram a "I'll Follow the Sun" – uma sobra da época da Forthlin Road – e a algumas versões que tinham "executado tantas vezes nas apresentações ao vivo", segundo George, "que tocávamos até de olhos fechados".

Durante todo esse tempo, John e Paul continuaram a compor, sempre reservando tempo para fazê-lo da forma que achavam melhor: cara a cara. Nos estúdios de Abbey Road nunca faltava uma sala disponível, onde faziam fermentar e burilar algumas idéias. Utilizavam, também, o pequeno salão de música que ficava embaixo do apartamento dos Ashers, quando não havia aulas. Paul também costumava dirigir seu novo Aston Martin DB verde até Kenwood, onde John passava a maior parte do tempo livre desde que retornara dos Estados Unidos. Lá, instalavam-se em um pequeno sótão desarrumado, com vista para o jardim, onde "juntavam algumas idéias" por duas ou três horas.

Às vezes, quando estava preocupado, Paul pedia ao motorista para levá-lo à casa de John, de modo que pudesse aproveitar o tempo de viagem para compor ou simplesmente ler o jornal. Um dia, já com a limusine se aproximando da casa, Paul pousou o jornal e, mais por polidez do que por interesse, perguntou ao chofer como estavam as coisas. "Ah, trabalhando muito", respondeu o homem, bufando enfaticamente. "Trabalhando oito dias por semana." A expressão ressoou na cabeça de Paul. *Oito dias por semana!** "Foi como uma bênção dos deuses", disse Paul. E, assim que John atendeu à porta, mostrou-lhe a pepita de ouro. "Achei o título", disse ele. John, normalmente competitivo, sabia quando era hora de entrar na onda do amigo. Então dispararam para o sótão e começaram a cantarolar letras "inspiradas no título", lembrou-se Paul.

Mais tarde, John renegou "Eight Days a Week", dizendo que essa jamais havia sido uma boa música. Porém, no momento em que a compôs com Paul, não houve dúvidas de que se encaixava nos planos para o disco. Em estilo bem pop, "Eight Days a Week" contém toda a energia e vivacidade dos sucessos anteriores. Seu espírito exuberante, pontuado pelo crescendo explosivo de guitarra, as palmas alegres e um refrão inesquecível, faz dela "uma típica canção jovial de John e Paul", como a definiu Derek Johnson na *NME*. E cada sucesso pop que eles obtinham abria caminho para explorações mais radicais.

John e Paul tinham composto "I Feel Fine" no estúdio, como uma das últimas músicas para o novo LP. John surrupiara o elegante toque de guitarra, que soava como um dedilhado, de um de seus discos favoritos, um compacto gravado em 1961 por Bobby Parker

---

* *Em inglês, "eight days a week". (N. do T.)*

chamado "Watch Your Step". "Eu disse aos outros que iria compor uma música especialmente para esse estilo de tocar guitarra", explicou ele a Cris Hutchins, da *NME*. Poucas horas depois, ele e Paul tinham terminado o trabalho.

Convencidos de que ela era "inferior", deixaram para gravar "I Feel Fine" quase na última hora. E ficaram deslumbrados com o resultado: "Ela soou como um lado A já na primeira vez que ouvimos a gravação." A *NME* descreveu "I Feel Fine" como "estimulante [...] uma canção feliz e cheia de esperança, com ritmo incrível e melodia cativante". Não é um comentário dos mais profundos (naquela época não havia, na Grã-Bretanha, uma crítica sofisticada de música pop). Mas, pelo menos, ia na direção certa ao relacionar os elementos essenciais da música. Um aspecto que o jornalista percebeu – mas não conseguiu exprimir com clareza – foi a "abertura admirável, reverberante", para a qual não havia precedentes propriamente ditos.

E que foi o resultado de um acidente feliz. Os Beatles tinham acabado de fazer uma boa tomada de gravação da música e estavam ansiosos para ouvir a fita. "Já estava quase na hora de ir embora", contou Paul, "e John apoiou o violão no amplificador." Tratava-se de um Gibson *sunburst* equipado com captador para obter um som mais limpo. A estática gerada pela proximidade entre o instrumento e o amplificador gerou um som distorcido que ecoou por todo estúdio.

Para os Beatles, descobrir o *feedback* foi como descobrir petróleo. Ninguém jamais havia pensado em utilizar um efeito sonoro antes. Eles já haviam batido palmas e tilintado sinos para incrementar o ritmo, mas nada estritamente técnico – com exceção do uso distinto de duas pistas de gravação, o *double-tracking*. "Podemos colocar isso na gravação?", Paul disse ter perguntado naquele momento a George Martin, que respondeu: "Sem problema". Começaram, então, a recriar o acidente. A cada vez que o repetiam, adquiriam mais controle sobre o ruído produzido: se ajustassem o volume, podiam adequá-lo ao tom; se o aumentassem demais, produziam ruído puro; ao aproximar e afastar o instrumento do amplificador, conseguiam prolongar o som e controlar o tom. Eles decidiram aprender eletrônica: como os captadores funcionam como microfones; como a distorção de uma freqüência a recoloca dentro de seu próprio ciclo ou foge do controle em espirais elétricas; que volumes mais baixos implicam ajustes extremamente precisos, mas produzem sons mais limpos e ressonantes. Cada nova descoberta os estimulava a mergulhar mais naquilo.

Em um ano os Beatles iriam, quase que sozinhos, reinventar o processo de gravação musical, mas naquele momento estavam satisfeitos em se divertir com suas descobertas. Naquela mesma sessão, durante a produção de "Everybody's Trying to Be My Baby", eles mergulharam a voz de George em uma torrente de *delay* na gravação, criando um eco estranho que dá a impressão de que ele estava cantando dentro de um tambor de aço.

Embora John se gabasse de que "I Feel Fine" foi a "primeira gravação a utilizar o *feed-back*", não havia nada de tão extraordinário naquele recurso que fizesse os produtores correr para os equipamentos. Aquele som era tão conhecido como o chiar de uma fita. O que lhe faltava era a síntese trazida pela imaginação e pela experiência – um modo de integrá-lo à música, usando cores e sombras para dar novos contrastes aos arranjos, envolver o ouvinte em uma experiência imprevisível. No outono de 1965, os Beatles já tinham juntado esses pedaços. Como sempre faziam, eles usaram antigas influências pop para abrir novos caminhos. Nas palavras de John: "Nós assumimos o controle sobre os estúdios".

◆◆◆

Com o disco quase pronto, a "turnê de outono" pela Grã-Bretanha tinha um ar de férias. Agendada ainda em dezembro, não seria luxuosa nem caótica. Não haveria estádios com 15 mil lugares, tumulto em hotéis, aviões. Seria apenas a repetição da boa e antiga série de espetáculos pelo interior do país, parando em cidades cujos nomes eram tão familiares quanto os títulos de suas canções: Bradford, Leicester, Birmingham, Ardwick... Os Beatles tinham percorrido vezes sem conta aquelas mesmas estradas desertas na ascensão ao estrelato, quando ainda era excitante estar em um lugar diferente a cada dia. Eles conheciam cada bifurcação e cada passagem de nível, todas as placas da estrada, as lanchonetes que serviam sanduíches de queijo ou chá quente, a distância entre os postos de gasolina e os hotéis. Nos rincões do país, onde muitas regiões eram tão remotas quanto o Gulag, eles conheciam atalhos, desvios e os pontos em que as estradas eram estreitas demais para ultrapassar as carroças carregadas de feno ou de produtos agrícolas que avançavam lentamente.

Brighton, Exeter, Plymouth, Bournemouth... Quantas vezes, no passar dos anos, os rapazes tinham visitado Bournemouth! Tocando no Winter Gardens e no Gaumont Cinema mais uma vez, e outra ainda, eles sentiam a pulsação da platéia. Aquelas eram as platéias de que gostavam, um bando de caipiras impulsivos, intempestivos, de cidades como Garston ou Litherland. Lugares pequenos e rudes, sem dúvida, mas bem-vindos.

[II]

Os Beatles jamais questionaram a maneira de Brian conduzir os negócios. Os rapazes já eram astros e milionários: todos os seus sonhos mais fantásticos tinham se realizado. Mesmo depois, quando passaram a desconfiar do pior – que "todos os negócios tinham

sido malgeridos", como declarou George, com exagero –, não houve nenhuma tentativa de desafiar a autoridade de Brian. Ninguém queria descarrilar o trem desgovernado.

Em função disso, os Beatles não tinham, nessa época, noção de como eram depenados. Nada sabiam sobre os direitos vergonhosos que a EMI lhes pagava, nem sobre a remuneração ínfima que recebiam pelas turnês britânicas. John e Paul ficaram deprimidos quando vieram a se inteirar dos acordos sobre os direitos autorais de suas músicas, quando descobriram que simplesmente cediam 50 por cento dos direitos – milhões de libras – à Dick James Music. Mas isso só aconteceria alguns anos à frente. No momento, o que os preocupava era o fiasco da gravação da apresentação deles pelo canal de TV a cabo e a remuneração ridícula oferecida pela United Artists. Eles eram tosquiados a torto e a direito.

Havia outros casos de negligência. As finanças da NEMS nos Estados Unidos eram uma grande confusão. Os rendimentos da última turnê haviam sido congelados pelo fisco americano até que se comprovasse que todos os impostos estavam pagos. Isso fez que os Beatles nada recebessem pelas cinco semanas de trabalho. Além disso, durante a maior parte da turnê, Brian resolvera se isolar do mundo exterior. Simplesmente desaparecia por dias a fio – a ponto de não conseguir ser encontrado por produtores e empresários que o procuravam com propostas lucrativas, propostas que os Beatles *deveriam* ter aceitado. O número de negócios importantes que ele deixou escorregar pelas mãos foi escandaloso.

Havia também a suspeita de má gestão do dinheiro. As histórias sobre o estilo de vida de Nicky Birne, diretor da Seltaeb, indicavam essa hipótese. Ele vivia como um rei. Quando o *Wall Street Journal* publicou uma reportagem sobre o *merchandising* dos Beatles, que ele controlava, fez soar um alarme nos escritórios da Argyll Street. Os negócios, relatava o jornal, movimentavam algo em torno de 40 a 70 milhões de dólares. Uma conta simples revelou a Brian a enormidade de sua inépcia. O contrato firmado com a Seltaeb lhes garantia parcos 10 por cento dos lucros.

Em agosto, Brian conseguiu renegociar o acordo, elevando de 10 para 46 por cento o quinhão dos Beatles. Mas mesmo isso parecia insuficiente. Tudo o que Nicky fazia era conceder licenças – e amealhar fortunas.

Agastado, Brian decidiu tomar a frente das coisas. Convencido de que a operação era uma "imensa gatunagem" e de que a "Seltaeb não estava prestando contas de forma correta", cancelou sumariamente a autoridade da Seltaeb para representar os Beatles no exterior. E instruiu o escritório de David Jacobs, em Londres, a conceder licenças aos fabricantes americanos e coletar os direitos diretamente. Assim que as companhias americanas souberam do conflito de interesses, não perderam tempo. A J. C. Penney e a Woolworth, por exemplo, cancelaram pedidos no valor de 78 milhões de dólares, o que

levou Nicky Byrne a instaurar um processo contra Brian e Walter Hofer, pelo qual exigia uma indenização de 5,168 milhões de dólares.

Foram necessários três anos para resolver o imbróglio, que envolvia outros 39 processos contra a NEMS, e um processo de indenização de 22 milhões de dólares por perdas e danos. Os processos arruinaram Nicky Byrne e puseram fim aos acordos de *merchandising*. "A verdade é que os Beatles nunca viram um tostão do dinheiro arrecadado com o *merchandising*", diz Nat Weiss, o escorregadio advogado de divórcios de quem Brian se tornara amigo em Nova York, e que acabou assumindo a conta da NEMS nos Estados Unidos. "Dezenas de milhões de dólares foram por água abaixo em decorrência da má gestão dos negócios. Mesmo depois de resolvidas as pendências judiciais, ainda era possível sentir o cheiro da fumaça que se desprendia das cinzas, para se ter uma idéia do quanto se queimou."

Apesar das trapalhadas de Brian, Londres era movida pela trilha sonora ritmada dos Beatles. A eles era creditado o novo espírito festivo que parecia ter se infiltrado em todos os recantos da cidade. O quase mítico conceito da "Swinging London" ainda não tinha sido formulado – a expressão só seria cunhada em abril de 1966* –, mas já se podia sentir sua essência no ar. Quando Harold Wilson derrotou o Partido Conservador e levou o Partido Trabalhista ao poder pela primeira vez desde 1951, isso sinalizou "um novo tipo de liberdade, que nunca existira". A total dependência em relação à cultura americana começou a perder terreno para novas formas de expressão local, que desencadearam uma revolução nas artes e passaram a minar a rigidez tradicional. Essa energia era evidente nas galerias de arte londrinas, onde a arte pop britânica estava nos estágios iniciais da experimentação. Diversos artistas recém-formados pelo Royal College of Art – inclusive Peter Blake, Richard Smith e David Hockney – exibiam seus trabalhos por toda parte e inspiravam uma legião de pintores jovens e talentosos. A moda fora transformada pela despudorada insolência do figurinista John Stephen, cuja butique fez de uma decadente travessa no Soho chamada Carnaby Street a "meca dos *mods*". Como explica um deles: "Eu me lembro de ter percorrido a Carnaby Street, em 1964, e sentir que minha vida, monótona até então, estava sendo remodelada. Eu nunca tinha visto nada assim. Havia tantas coisas diferentes que você podia usar – calças de veludo vermelho ou verde, camisas estampadas com flores, tecidos estampados com bolinhas por toda parte. Antes disso, nós só usávamos cinza e marrom".

As transmissões de rádio ainda eram controladas pelo monopólio despótico da BBC, que decidia o que podia ou não ir ao ar. Na Páscoa daquele ano, no entanto, um grupo de

---

* Por um grupo de jornalistas americanos, em uma reportagem de capa da revista *Time*, "You Can Walk Across It on the Grass", publicada em 15 de abril de 1966.

rádios piratas – instaladas em embarcações que navegavam ao largo do Essex ou do Kent, além do limite das 12 milhas territoriais (portanto em águas internacionais) – começou a transmitir rock'n'roll como bem entendesse. A Rádio Caroline e, em seguida, a Rádio London tocavam os últimos discos, descreviam o que era ou seria moda com uma nova linguagem, pontilhada de gírias como *fab*, *gear* e *dig**. Os jovens britânicos de todas as classes sociais tinham em comum, pelo menos em termos abstratos, a sensação de que a música dispensava as convenções idiotas e exprimia os sentimentos – frustração, medo, raiva e paixão – que os adultos tinham suprimido por tanto tempo.

Os Beatles conseguiram se instalar confortavelmente às margens dessa revolução cultural, depois de ter contribuído substancialmente para ela. Eles tinham rejuvenescido, senão reinventado, o panorama *beat* local. Suas roupas dominavam a moda jovem, com as características jaquetas de golas arredondadas e botas de salto alto. Além disso, pareciam ousados e anárquicos, graças aos cabelos compridos. O jornalista Nik Cohn, em *Today There Are No Gentlemen*, seu tratado sobre moda, escreve: "Não posso negar, os Beatles mudaram tudo. Antes deles, a vida dos jovens e, em decorrência, a moda, só existia em espasmos; depois deles, tornou-se uma entidade, uma sociedade à parte".

Entretanto, quanto mais ficavam em evidência, menos os Beatles pareciam dispostos a adotar uma atitude desafiadora. Considerando que tinham penado na turbulenta vida dos *nightclubs*, aceitado as indignidades de Hamburgo, enfrentado intermináveis turnês através de todo o país, conquistado os Estados Unidos, superado o antigo preconceito contra os ingleses do Norte e conquistado o coração dos "caras comuns", eles tinham o direito de usufruir o sucesso. Os Beatles não estavam interessados em fomentar uma revolta. Queriam gravar discos, não fazer discursos. Havia muita coisa em jogo, muita magia, para que desejassem polemizar com a parte do seu público que constituía a maioria. Eles deixavam isso para recém-chegados como os Stones ou The Who, que se dispunham a ser agressivos e a arriscar tudo para obter o máximo de impacto.

Os Beatles eram a aristocracia do novo *establishment* pop, ou "popocracia", como George Melly a chamou. Como tal, já não precisavam tocar em *nightclubs*. Queriam um lugar exclusivo, onde se deitassem sobre a própria aura, mimassem a si mesmos e se comportassem como só os famosos sabem fazer. Para os Beatles, esse lugar era o Ad Lib, uma discoteca perto da Leicester Square; na cobertura do prédio em que ela funcionava já tinha existido uma casa noturna de sucesso, chamada Wips. Era um ambiente perfeito: escuro como um cofre de banco, com espelhos do chão ao teto, mesas e reservados estofados que

---

* *Em tradução livre,* "fab"*: "fabuloso", ou "incrível";* "gear"*: usado para referir-se a roupas, acessórios;* "dig"*: "saca", ou "sacou". (N. do T.)*

se alinhavam em torno de um minúsculo salão de dança. Jovens vestidos na moda dançavam ao som de música ensurdecedora – boa música, rhythm and blues o tempo todo – e olhavam para o próprio reflexo. John e Ringo começaram a freqüentar o local, logo atraindo seus parceiros. Foram seguidos por uma legião de membros do *establishment* pop: bandas de rock e seus empresários, modelos e fotógrafos, jovens atores, proprietários de butiques, tietes, colunistas e gente de todos os matizes que gostava de "badalar".

Os quatro rapazes chegavam em torno das 10 horas da noite – quase sempre separadamente – e se aboletavam em uma mesa em frente ao palco, onde logo se transformavam no centro das atenções. Ao longo de muitas horas (e muitas doses de uísque e coca-cola), eles atraíam uma heterogênea mistura de jovens músicos embasbacados, que se apinhavam ao redor de sua mesa para debater idéias, enquanto outros se detinham, por alguns momentos, para prestar homenagem aos Beatles e lhes pagar mais uma rodada de bebidas. Os Stones costumavam aparecer com um séquito, assim como os Hollies, os Moody Blues, os Yardbirds, John Mayall, os Searchers, Georgie Fame – praticamente todos os que faziam sucesso na esteira dos Beatles. "Era um ambiente animado e barulhento", lembrou Paul. "Um bocado de bobagens acontecia por lá." Bobagens – longe de olhos inquisitórios. Apesar de tudo o que a casa tinha de único, apesar de toda a sua originalidade e todas as palavras gastas para descrever sua importância para a explosão cultural, Paul definiu o Ad Lib de uma forma que provavelmente se aproximava mais da verdade: "Lá era o nosso *pub*; na verdade, era só isso".

Quando queriam um ambiente mais reservado, os Beatles iam a uma das freqüentes festas oferecidas pelo auto-intitulado "menino de ouro" do West End, Lionel Bart. Amigo de Brian Epstein, Bart era um dos mais prolíficos compositores de Londres, muitos anos mais velho e uns doze sucessos à frente dos seus protegidos *beat*. Ele cruzava de um lado para outro as linhas estilísticas, como se fosse um costureiro. Descobrira Tommy Steele e Cliff Richard, tendo escrito os primeiros sucessos de ambos, antes de descobrir uma mina de ouro com *Oliver!*, musical que ainda lotava os teatros de Londres e Nova York.

Proprietário de uma mansão rococó da virada do século no bairro de Seymour Walk, adequadamente apelidada de "Palácio das Diversões", Bart desempenhava o papel de anfitrião perfeito, o que se adequava à sua personalidade exuberante. Suas festas logo se tornaram lendárias, assim como seu comportamento hedonista e seus convidados famosos: Anthony Newley, Leslie Bricusse, Noël Coward, Richard Harris, Peter O'Toole, Brendan Behan e David Bailey, sendo que cada um desses costumava trazer alguém igualmente fascinante. "Michael Caine e Terence Stamp apareciam sempre para o café-da-manhã", conta Bart. "Meu vizinho Francis Bacon também vinha regularmente. Peter Blake e Lucian Freud eram meus amigos de longa data. Uma festa típica reunia a princesa Margaret, o duque e

a duquesa de Bickford, os Rolling Stones, Cassius Clay... às vezes havia seiscentas pessoas, de todos os extratos sociais."

Na casa de Bart, John se divertia sendo excêntrico e petulante. "Ele gostava de chocar – de enervar as pessoas", levando-as ao confronto. Mas, na maioria das noites, desmaiava no espaçoso banheiro em estilo gótico do Palácio das Diversões. Desde que voltara dos Estados Unidos, John tinha se tornado cada vez mais devotado aos estonteantes prazeres da maconha, consumindo-a intermitentemente durante todo o dia, desde a hora em que se levantava até cair de exaustão. Então se encolhia em algum sofá, deprimido, emanando vibrações negativas que desencorajavam qualquer tentativa de aproximação. Os convidados o evitavam, sabendo como a combinação de puxa-sacos e drogas (e/ou álcool) era letal para ele. Quanto mais distante ficava, mais os convidados o ignoravam e mais ele tinha de se esforçar para chamar a atenção. Ninguém estava a salvo. "Todos os que chegavam perto eram alvos em potencial", diz um freqüentador assíduo. Quando Judy Garland, a favorita de Brian, apareceu de braços dados com Sid Luft, certa noite, John se dirigiu a ela com agressividade, dando a entender que ela era uma mercenária e apresentando-a como "Judy Garbage" ["Judy Lixo"]. Em outra ocasião, sentindo-se "particularmente mau", ele atacou a namorada alemã de um ator, censurando os pais dela por terem matado 6 milhões de judeus, até que a pobre moça fugiu aterrorizada. Às vezes, ele se contentava em implicar com Brian, constrangendo-o com observações a respeito de sua sexualidade. "Se Brian estivesse tentando se fazer passar por heterossexual, por exemplo", diz Bart, "John denunciava a farsa" – na frente de quantas pessoas conseguisse atrair.

O comportamento de John não era novidade. Era a válvula de escape de uma vida repleta de ódio. Ódio de sua mãe, por não o ter criado e por depois ter morrido; ódio do pai, por tê-lo abandonado sem lhe dar a vez de mostrar por que viera ao mundo; ódio de todos os professores provincianos, que queriam fazê-lo ser um conformista; ódio de Brian, por ter lapidado a imagem rude dos Beatles ("Eu me vendi para o diabo", queixou-se ele a Tony Sheridan); e ódio dos melhores amigos, como Stu Sutcliffe, que morrera sem avisar, ou de Paul, que continuamente o eclipsava no palco.

Naquele momento, no entanto, era o seu casamento com Cynthia, não seu passado, que o deixava de humor mais sombrio e bilioso. Cynthia havia praticamente abandonado suas aspirações artísticas, dedicado todas as energias a intensificar a luta do marido pelo estrelato. John não conseguia evitar o deleite que sentia com isso. Nessas ocasiões achava o matrimônio uma coisa segura e conveniente, sobretudo depois de uma série de apresentações. Mas havia momentos – como os intervalos entre as turnês – em que o casamento lhe parecia um cativeiro opressivo.

"Cynthia queria que John sossegasse, botasse cachimbo e chinelos", segundo Paul – uma idéia que, a seu ver, beirava o desastre. "No momento em que ela me disse isso, pensei: 'É o beijo da morte'. Eu conheço meu parceiro, e não é isso que ele quer". Além disso, John e Cynthia se encontravam em situação desagradável, enjaulados no sótão da luxuosa residência enquanto uma equipe de operários submetia o restante da casa a uma reforma completa. Já fora difícil o bastante ter de viver com Cynthia e Julian no apartamento de Emperor's Gate. Mas no sótão, longe de tudo, a situação ficava ainda mais penosa. Para piorar as coisas, Lilian Powell, a mãe de Cynthia, que retornara recentemente do Canadá, mudara-se para lá, enquanto John estava em turnê. Viviam todos apertados naquele espaço, como sardinhas em lata. Para piorar, não havia um pingo de afeição entre John e a sogra, mulher rancorosa e insuportável, que nunca o perdoara por ter engravidado a filha e não perdia uma oportunidade de espicaçá-lo.

"Aquilo era catastrófico para Cynthia", diz Tony Bramwell, que visitava a casa regularmente, entregando correspondências e outras encomendas da NEMS. "Ela estava presa naquele lugar, com John em Londres ou em alguma turnê durante a maior parte do tempo." Por incrível que pareça, nem Cynthia nem John sabiam dirigir. Tinham comprado um Rolls-Royce, que permaneceu estacionado na garagem até que contrataram um motorista. Mas, mesmo assim, com poucos amigos e uma criança pequena para criar, qualquer tentativa de sair de casa se revelava inútil. "Eu passava semanas virtualmente prisioneira em casa, por conta dos compromissos relativos a meu filho e por causa dos empregados", queixou-se Cynthia em suas memórias. Quando John estava em casa, costumava dormir até 1 ou 2 horas da tarde. Então partia para Londres e raramente entrava em casa antes das primeiras horas da manhã, geralmente drogado e bêbado. Cynthia tinha aprendido a suportar o novo apreço do marido pela maconha, que ela via como "relativamente inofensiva", em comparação com o álcool. Mas essa nunca foi uma coisa que tenham compartilhado. A erva fazia Cynthia ficar "enjoada e sonolenta", distanciando-a cada vez mais de John, em um casamento que já entrara em erosão.

Quanto aos outros beatles – todos solteiros –, pareciam estar na melhor época da vida. O relacionamento de Ringo com Maureen Cox caminhava decididamente para o altar. Porém, enquanto ela permanecia convenientemente em Liverpool, Ringo desfilava em Londres com a modelo Vicky Hodge. O mesmo acontecia com George e Pattie Boyd. "George era o maior garanhão do grupo", diz Peter Brown, manifestando uma opinião ouvida freqüentemente. "Ele tinha um monte de namoradas. Um monte."

A situação de Paul parecia a mais invejável. Com Jane Asher ao seu lado, tinha a namorada mais bonita e mais sofisticada de todas. Mas era chocantemente sincero a respeito de suas intenções. "Liberdade e independência" era o lema que o movia; e, quanto a Jane,

ela podia aceitar isso ou não. No que dizia respeito a Paul, ele "não era casado com Jane"; contanto que ela entendesse que ele estava "totalmente livre" para sair com quem quisesse, nunca haveria problemas – o que constituía, em suas próprias palavras, "um relacionamento bastante sensato". Até mesmo enquanto vivia na casa dos Ashers, segundo o próprio Paul: "Eu saía com um bocado de garotas. E não via problema nenhum, eu era um jovem solteiro, não sentia a menor vergonha". John via aquilo como um arranjo maravilhoso, mas, ao mesmo tempo, irritante. "Ele tinha muita inveja", recordou Paul, "porque na época não podia fazer a mesma coisa. Estava casado com Cynthia e queria dar a ela um casamento tradicional. Mas a gente sabia que ele não iria conseguir. O casamento tinha rachaduras por todo lado e ele tentava disfarçar, ficando em casa e se afundando."

Paul, por sua vez, vivia muito bem. Embora a beatlemania fosse um fenômeno desenfreado em Londres, ele tinha a liberdade de se movimentar sem se preocupar muito com as intromissões habituais. Durante o final de 1964 e em boa parte do ano seguinte, tornou-se um *habitué* da vida noturna de Londres, cultivando ativamente a imagem de jovem bem-sucedido. Todas as noites, terminadas as atividades dos Beatles, ele irrompia nas ruas como um furacão, captando energia enquanto pulava de teatro em teatro e de *nightclub* em *nightclub*, terminando a noitada, muitas vezes, em alguma das elegantes casas de jogo de Mayfair. Paul adorava estar junto à elite, tanto quanto ser reconhecido. Eram sensações embriagadoras para um garoto ambicioso que apenas dois anos antes saíra de um conjunto habitacional em Liverpool. Portas antes fechadas se abriam para ele. "Por aqui, senhor McCartney." "Nossa melhor mesa, senhor McCartney." "É por conta da casa, senhor McCartney." *Senhor* McCartney! Ele mal conseguia conter a euforia que aquele toque de classe lhe despertava.

Paul sempre desejara coisas que ele percebia que tinham "classe". Respeito tinha classe, pintura tinha classe, comida francesa tinha classe. O *status* social, principalmente, conferia classe. E isso ele conseguiu por intermédio de suas ligações com os Ashers. Quer cortejando intelectuais como Harold Pinter – ou, destemidamente, Bertrand Russell (Paul declarou que ficara impressionado com a clareza do seu pensamento) –, quer tendo o cigarro aceso por um *maître* em uma casa noturna exclusiva como o Annabel's, adquirir classe se tornou seu objetivo maior. Sob a influência de Jane, ele começou a freqüentar teatros, expondo-se ao melhor que o West End tinha a oferecer, ao mesmo tempo em que aumentava seus conhecimentos nas sessões do National Theatre. Jane, por sua vez, estava empenhada em construir uma carreira teatral ilustre. Isso agradava a Paul. Demonstrava classe e fazia um contraste perfeito com sua popularidade. Além disso, mantinha Jane ocupada, enquanto o jovem solteiro em ascensão visitava lugares como o Saddle Room, o Talk of the Town, o Astor e outras casas noturnas finas, onde podia estar lado a lado com

pessoas famosas. O que não o intimidava. Ele descreveu a situação bem ao estilo beatle: "Eles estavam de saída", concluiu, "e nós estávamos de chegada".

[III]

Mas a vida social, apesar de todo o *glamour*, acabou tendo um efeito negativo no trabalho dos rapazes. A reação da crítica ao segundo espetáculo natalino dos Beatles não foi nada entusiástica. Embora a montagem fosse visualmente mais elaborada que a anterior e os Beatles executassem as canções no habitual casulo de gritos, nada conseguiu desculpar o que alguns chamaram de "fraqueza do espetáculo como um todo". Em que pese o delírio dos fãs, os Beatles não conseguiram disfarçar o desconforto. "Obviamente, o espetáculo teve suas fraquezas", admitiu Paul. Mas a maioria dos críticos fez uma avaliação mais severa. Na *NME*, Chris Hutchins fez coro ao consenso de que os Beatles pareciam "entediados" e se comportavam como sonâmbulos nos esquetes. "No segundo número", escreveu ele, "esses artistas de fama mundial não se moveram, nem falaram, nem cantaram. Era como se fossem bonecos de cera."

O mesmo pode ser dito do segundo filme deles, *Help!* Ao contrário do inovador *A Hard Day's Night*, que transbordava de humor reflexivo e revelou os bastidores da vida dos Beatles, *Help!* era uma colcha de retalhos feita de gracejos genéricos, que soavam artificiais. O roteiro, intitulado originalmente *Eight Arms to Hold You*, sobre a posse de um anel com poderes misteriosos e aqueles que o cobiçavam, tinha sido concebido especialmente para Peter Sellers, que o rejeitara em favor do igualmente frívolo *O que é que há, gatinha?* Reescrita em dez dias para os Beatles, a história adquiriu um ar de conto de fadas bobo e malcontado. Ninguém ficou satisfeito com o roteiro, muito menos os Beatles, que o chamaram de "história maluca", um eufemismo para o que diziam em particular.

Não que se lembrassem muito das filmagens, já que levavam para o *set* um bom estoque de maconha. E ficavam tão "baratinados", tão distraídos que, muitas vezes, não conseguiam se lembrar das frases do roteiro. De nada valeram os esforços de Brian para consertar as coisas. Embora os rapazes estivessem "consumindo maconha como café-da-manhã", segundo revelou John, as manhãs eram os únicos períodos em que as cenas podiam ser gravadas. Por volta do meio-dia, eles já estavam totalmente fora de si. "Dick Lester sabia que muito pouco seria feito depois do almoço", contou Ringo. "À tarde, raramente conseguíamos passar da primeira linha do roteiro."

O único dos Beatles que conseguiu tirar proveito da oportunidade foi o próprio Ringo, astro involuntário do filme. Fã de cinema, ele consolidou ali a vulnerabilidade e

o encanto espontâneo que já tinha revelado em *A Hard Day's Night*. Ringo fora sempre uma espécie de mascote não-oficial dos Beatles. Não tão bem-apessoado quanto Paul, John ou George, acabou servindo, nos filmes, de pára-raios para as brincadeiras dos outros, o que ressaltou sua versatilidade. Quando *Help!* chegou aos Estados Unidos, isso ficou claro. "Uma pesquisa feita no Carnegie Hall", escreveu Nora Ephron em sua coluna no *New York Times*, "revelou que Ringo foi quem recebeu mais aplausos, gritos e manifestações do público." Distintivos com os dizeres "I Love Ringo" vendiam mais do que qualquer outro artigo de *merchandising* do grupo. O mesmo ocorria em toda parte. "Eu sei que fui mais do que bem nos Estados Unidos", reconheceu Ringo, em um momento de perdoável falsa modéstia. "Fiquei impressionado quando vi a garotada acenando para mim. Virei uma celebridade."

Embora nunca tivesse sido a atração principal dos Beatles, Ringo marcou presença em *Help!* talvez por estar se sentindo mais seguro. Duas semanas antes que as filmagens começassem, durante um dia de folga em Londres, ele se casou com a namorada Mary "Maureen" Cox, de 18 anos, em Caxton Hall, um cartório perto do apartamento que dividia com George, na Montagu Square. Todos, principalmente George, expressaram seu "espanto" por tudo haver sido tão repentino. Foi uma cerimônia rápida e íntima, concebida para proporcionar o máximo de privacidade. Até mesmo os outros beatles só souberam do casamento com um dia de antecedência. Além dos pais do casal, poucas pessoas foram convidadas. George chegou de bicicleta, seguido por John – que reclamou de Ringo ter se esquecido de lhes comprar flores para usar nas lapelas ("Iríamos usar rabanetes, na verdade", disse ele a um repórter) – e Brian, que serviu de padrinho. Paul, que estava de férias na Tunísia, soube do casamento horas depois, por intermédio de um telegrama de Brian que dizia: RICH CASOU HOJE DE MANHÃ. Todos juraram que guardariam segredo absoluto.

Havia razões para isso. "Maureen detestava os holofotes e temia os fãs", diz Roy Trafford, amigo de infância de Ringo, excluído do evento como medida de precaução. "Fomos para o Ad Lib e, no banheiro das mulheres, Maureen me contou como tudo era difícil para ela", recorda Marie Crawford. "As fãs a arranhavam, xingavam e cuspiam nela. No momento em que entramos no toalete, todos pararam de falar." Mas havia outra coisa que desagradava Maureen, além da perseguição das fãs. "Percebi naquele fim de semana que Maureen estava grávida", diz Crawford. "Ela enjoava muito na parte da manhã e a barriga estava começando a crescer."

Apesar de tudo, Ringo estava feliz em se amarrar. "Ele gosta dessa coisa de casamento", explicou John, depois que a notícia saiu nos jornais, "é um homem de família" – o que era verdade. Apenas poucos meses antes, Ringo tinha dito a um repórter: "Não me importam as conseqüências, mas não quero ficar solteiro pelo resto da vida. Quero me casar algum

dia e não vou esperar muito. Já estou com 23 anos e isso me parece idade suficiente, quando vejo todas as noites uma platéia cheia de meninas de 13 e 14 anos".

O desempenho de Ringo contribuiu para o sucesso de *Help!*, mas foi a música que salvou o filme, no final das contas. John e Paul tinham escrito uma série de músicas esplêndida para a trilha sonora. Nada de progressões padronizadas, letras lacrimosas ou arranjos simplistas. Estruturalmente, ainda eram a mesmas melodias graciosas, esplêndidas, marcadas por súbitas mudanças de acordes, fraseados trabalhados das guitarras e a sensual harmonia das três vozes, marca registrada dos Beatles. Mas a influência da maconha e de Dylan aumentara a perspectiva dos rapazes, oferecendo-lhes uma nova paleta de idéias.

Durante as semanas do espetáculo de Natal, John e Paul tinham esboçado a maior parte do material que iriam utilizar na trilha sonora. A sala de música da nova casa de John – sempre entulhada de brinquedos, centenas de discos e "doze guitarras" – foi de repente soterrada por folhas de papel amarfanhadas, rabiscadas com fragmentos de letras de música, quase ilegíveis, meia dúzia de xícaras de chá vazias e cinzeiros transbordantes. O ar ficou poluído por uma densa fumaça de tabaco e maconha. Dois gravadores Brunell (John afirmava que tinha "uns dez... todos conectados") estavam sempre ao alcance da mão, ambos superaquecidos – praticamente derretidos – por estarem ligados há dias, com um deles sempre no PAUSE, como se estivesse esperando alguém acabar de pensar. Mas John e Paul costumavam ignorar as máquinas. Preferiam colocar suas idéias em folhas de papel, que não paravam de arrancar de um bloco de espiral, como se fossem investidores do mercado futuro. Palavras ou frases que tinham considerado perfeitas eram, por vezes, sumariamente riscadas em favor de uma alternativa mais divertida. Quase todas as linhas das letras das músicas eram reescritas várias vezes. Ambos jogavam palavras rapidamente, inconscientemente, cada um falando por cima da voz do outro, testando rimas, expressões e inflexões. Muitas coisas se perdiam no jorro exuberante, mas esse era o modo como trabalhavam melhor. "Nós fazíamos um jogo com aquilo", lembra Paul. "John e eu escrevíamos cada música num período de duas ou três horas – era o tempo que dávamos a nós mesmos. Dificilmente demorava mais do que isso." Caso contrário, perdiam o interesse e partiam para outra.

Eles não demoraram a criar um clima que se distinguia do dos trabalhos anteriores. "Ticket to Ride", lançada como compacto antes da estréia do filme, soa diferente de qualquer outra canção já produzida por uma banda de rock até então. A música tem um início drástico, uma letra reflexiva, tensa, e padrões irregulares, que exigem mais do ouvinte. "Era um som ligeiramente novo na época", disse John, mudando o "ligeiramente novo" para "diferente pra caralho" no momento seguinte. Apesar da linguagem, ninguém discordou da sua opinião. Sua voz candente ziguezagueia em torno de um fraseado de guitarra solto e de uma bateria tortuosa, flutuante, que desafia os compassos – tudo convergindo para um final

divertido e imprevisível. Não há *middle eight* exuberante nem refrão óbvio nessa faixa. Em "Ticket to Ride", John dá voz a um desapontamento romântico reduzido ao gosto amargo da rejeição, despido de qualquer sentimentalismo adolescente. "Ressentimento, ou amor, ou ódio – estão em todos os trabalhos", explicou ele anos depois, em meio a críticas ferinas que estava fazendo. "Só é mais difícil enxergá-los quando são expressos por lugares-comuns."

"Ticket to Ride", certamente, não lança mão de lugares-comuns – e nem é fruto do esforço pessoal pelo qual John acabou recebendo o crédito. Numa reflexão precipitada, ele acabou reduzindo a contribuição de Paul a sugerir "o modo como Ringo tocou a bateria". Mas Paul retrucou, mais tarde: "Nós nos sentamos e a escrevemos juntos [...] nós nos sentamos juntos e trabalhamos naquela música durante três horas. No final, tínhamos feito a letra, as harmonizações vocais e todos os outros pequenos detalhes da composição".

Nem sempre John e Paul compunham dessa maneira. "John e eu não trabalhamos segundo o modelo de Rodgers e Hart, um fazendo a música e o outro as letras", explicou Paul, em um comentário incomum a respeito do processo criativo da dupla. "Ele às vezes compõe uma música sozinho, ou eu componho outra música sozinho. Ou, se fazemos uma composição juntos, ele pode fazer a letra e eu a melodia, ou o contrário."

A não ser por "Help!" e "You're Going to Lose That Girl", colaborações absolutas em praticamente tudo, o restante do material se encaixa em algum lugar dentro desses limites imprecisos. John fez a maior parte de "It's Only Love" e "You've Got to Hide Your Love Away", enquanto Paul se encarregou de "Another Girl", que compôs na Tunísia, e "The Night Before". Ou seja, foi uma miscelânea no sentido mais absoluto da palavra. Em comum, as composições só têm a autoria: Lennon-McCartney. Nos quase oito anos de parceria da dupla sempre foi um exercício inútil tentar determinar, em cada canção, os diferentes estilos – a ansiedade emocional sincopada de John, o romantismo vertiginoso de Paul; a homenagem despojada e descompromissada de John ao rock'n'roll, as "melodias líricas de Paul, inseridas em engenhosas molduras harmônicas"; John "impaciente", Paul "realmente otimista" –, já que, de modo geral, elas se fundem no que é conhecido como o som dos Beatles. Dissecar as canções para determinar quem contribuiu com o quê não leva a conclusão nenhuma.

Mas a energia e o clima dão algumas pistas. As influências de "You've Got to Hide Your Love Away" não passam despercebidas. Segundo Paul, essa faixa do disco "é, basicamente, John imitando Dylan". Aquela letra nunca poderia ter sido escrita por McCartney.

O sucesso trouxe a insegurança – quanto maior a popularidade dos Beatles, mais ameaçado e ansioso John se sentia, tanto no papel que desempenhava no foco cada vez mais comercial da banda, quanto com sua aparência e suas habilidades como compositor. O peso tinha se tornado um problema incômodo – John tinha ficado "cheiinho", segundo

um amigo –, e ele andava se sentindo desmoralizado e deprimido porque sua visão estava piorando. "Ele era paranóico por ser míope", recordou George. "A gente tinha de levá-lo até a boate e, chegando lá, até a cadeira, para ele não precisar usar óculos e continuar com um visual transado."

Como Paul.

Ele estava cansado de ouvir que Paul era "o beatle bonito" ou "uma gracinha", cansado de ver Paul encantar a mídia, posando de porta-voz do grupo, exprimindo opiniões que ele não compartilhava. John nunca tinha visto ninguém assim; bastava estar sob a luz dos holofotes e Paul desandava a falar feito papagaio. "Um relações-públicas e tanto, Paul", dizia John, meio de brincadeira. "É o melhor do mundo, realmente faz um bom trabalho." Mesmo na condição de roqueiro, Paul continuava a cortejar o tipo de aprovação do *establishment* que afrontava John. Paul tinha lábia. "Ele era capaz de encantar até a imagem da rainha gravada em uma moeda", diz Bobby Wooler, num tom pouco elogioso. O que irritava John. Paul fazia as vontades de John, mas com habilidade. Sabia mexer os pauzinhos e controlar o parceiro esquentado. Sabia como lidar com suas mudanças de humor, mas pisando em ovos, pronto a abrir mão do centro do palco para evitar conflitos.

"Nós ficamos diferentes. Ficamos mais velhos", acreditava John. "Passamos a conhecer um ao outro de todas as formas, o que não acontecia quando éramos adolescentes." Nesse processo de transição, as amenidades foram sacrificadas. Já não existia o elo extraordinário que distinguira os primeiros anos da parceria. Em seu lugar, surgiu uma tensão criativa – uma espécie de jogo de xadrez emocional, cujas peças eram movidas de acordo com o interesse mútuo –, que parecia satisfazer as necessidades que ambos tinham de liderar – e ser liderados.

John colocava sua revolta nas canções. Ele contou que "Help!" foi criada a partir de uma das "depressões profundas" que costumava ter, durante a qual fora obrigado a lutar contra o desejo de "pular pela janela". Ele, claramente, não estava falando em sentido literal. Nenhuma das pessoas que conviveram com John acredita que ele tivesse tendências suicidas. No entanto, insatisfeito com o rumo que os Beatles estavam tomando, com sua própria aparência e com seu casamento deprimente, ele se sentia abatido e "sem esperanças" enquanto compunha. "Eu estava gordo e deprimido, *estava mesmo* gritando por 'Socorro' [Help]", declarou mais tarde, chegando a essa conclusão depois de anos de psicoterapia. "Ele estava tenso com essa coisa dos Beatles", observou Paul, embora seja possível que essa impressão também só tenha se materializado ao longo dos anos, com maior distanciamento e com mais discernimento. George afirmava que John só desenvolvera essa teoria a seu próprio respeito "retrospectivamente". Ele começou a compor "Help!" simplesmente porque tinha sido informado por Dick Lester de que aquele seria o título do novo filme. Paul

se lembra de ter sido convocado a ir até Kenwood expressamente para ajudá-lo a terminar a música. O que fizeram sem rodeios, em uma produtiva sessão de duas horas na sala de música do segundo andar.

[IV]

Os Beatles passaram a primeira metade de 1965 confinados no vácuo, saltitando entre estúdios de filmagem e de gravação. Ter vida social estava fora de questão. Com exceção de breves férias na última semana de maio, Brian preencheu o tempo que ainda lhes restava com sucessivas apresentações, no rádio e na televisão, no intuito de promover o último compacto, "Ticket to Ride", e de aumentar a expectativa sobre o novo filme. Durante essa época, os rapazes tiveram pouquíssimo contato com o mundo exterior.

No início de maio, durante um intervalo nos Twickenham Studios, Brian reuniu os Beatles num dos camarins. Ele se comportava "como se tivesse um segredo", segundo Paul, que já estava bastante acostumado com sua afetação, mas que daquela vez sentiu que algo extraordinário estava para acontecer. "Tenho notícias para vocês", anunciou Brian de maneira teatral. "O primeiro-ministro e a rainha agraciaram vocês com um M.B.E."

Se Brian estava esperando gritos de júbilo, deve ter ficado desapontado. Nenhum dos rapazes fazia a menor idéia de sobre o que ele estava falando. Tanto quanto sabiam, M.B.E. poderia ser um carro esporte. Ou, melhor ainda, uma isenção de impostos. (George, mais tarde, brincou que aquilo significava "*M*r. *B*rian *E*pstein".) Como bons proletários de Liverpool, os rapazes pouco sabiam das convenções da nobreza britânica. Em 1965, com os nobres ainda em alta, tais honrarias pareciam inacessíveis e distantes, senão extraterrestres, para os plebeus. E os Beatles, embora famosos e queridos, ainda eram – em sua própria mente e para a sociedade inglesa – totalmente plebeus. Eles ficaram assumidamente "perplexos".

Mas logo descobriram que: em um decreto assinado em 1917, o rei Jorge V e seus sucessores foram autorizados a distinguir os bons serviços prestados à Coroa e ao país, mediante cinco títulos honoríficos. O mais alto deles é o de Cavaleiro, ou Dama, da Grã-Cruz (G.B.E.); segue-se o de Cavaleiro, ou Dama, Comandante (K.B.E. ou D.B.E.); logo após, estão o de Comandante do Império Britânico (C.B.E.) e o de Oficial do Império Britânico (O.B.E.); e, finalmente, o de Membro da Mais Excelente Ordem do Império Britânico

(M.B.E.).* "O M.B.E. é o tipo de honraria concedida a diretores de hospitais, professores e assessores de governos municipais", diz um historiador. "Está longe de ser o *crème de la crème* das hierarquias sociais do Reino Unido." Mesmo assim, era cobiçado como passaporte para comendas mais importantes – ou, pelo menos, como licença para sonhar.

Durante muito tempo, a distinção de M.B.E. foi concedida com parcimônia, sendo outorgada principalmente a heróis de guerra. Porém, na época em que os Beatles foram indicados, vinham sendo distribuídos tão rotineiramente quanto simples medalhas. Isso acontecia duas vezes por ano: no início do Ano-Novo e no aniversário da rainha, em junho. Cada lista de agraciados, elaborada pelo gabinete do primeiro-ministro, continha milhares de nomes. "Acho que o governo nos deu o M.B.E. porque estava agradecido por todos os impostos que pagamos", brincou John, mas isso não estava longe da verdade. Harold Wilson declarou à imprensa que pretendia utilizar a lista de honrarias para encorajar os exportadores. E, apesar de admirador dos Beatles (por sinal, ele fora representante de Liverpool no parlamento), a comenda resultava das "divisas em dólar obtidas por este país" com a venda de 115 milhões de discos. Apesar de alguma preocupação inicial por parte de sua equipe, Wilson tinha certeza de que a rainha aprovaria a iniciativa. Era de "duvidar que a rainha Elizabeth tivesse tempo de ler todos os 2 mil nomes e citações da lista; nem era provável que fosse fazer objeções a qualquer um deles", segundo a imprensa.

"Eu estava constrangido", disse John, recordando-se de sua reação inicial. "Paul, George e eu nos encontramos e concordamos em que aquilo era loucura." Como era de praxe garantir ao palácio que a honraria seria aceita, os Beatles chegaram a um acordo antes do anúncio formal: "Não vamos aceitar".

Brian acabou por convencê-los do contrário. Mas isso não resolveu a indecisão dos rapazes quanto a receber a comenda em público. A opinião das ruas estava dividida. Muitos achavam que eles não mereciam tanta honra. Surgiram piadas que questionavam a sanidade da rainha. A imprensa foi particularmente crítica, tomando uma posição desdenhosa: "Parece que o caminho da rebeldia até a respeitabilidade é muito mais curto do que já foi", estampou o *Sun*, num editorial. Uma manchete se referiu aos Beatles como "Sir George, Sir John, Sir Paul e Sir Ringo", em tom de troça. Mas o dissentimento mais veemente partiu de um antigo aliado, Donald Zec, que assinava a coluna de entretenimento do *Mirror*, e que, segundo diziam, ficara "furioso" com a escolha. "Em nome de tudo o que é são e de tudo o que é sagrado, não estamos diante de um exagero quando uma medalha real é pregada na jaqueta dos Beatles?", perguntou ele. "Por que não, então, o David Clark Five, os Bachelors,

---

* *Knight ou Dame Grand Cross (GBE); Knight ou Dame Commander (KBE ou DBE); Commander (CBE); Officer (OBE); Member (MBE). (N. do T.)*

os Animals e os Rolling Stones?" Somente o *Daily Telegraph* adotou um tom deferente, argumentando que aquela comenda não era o bastante e sugerindo "uma honraria mais generosa", como a de transformá-los em Cavaleiros do Império Britânico.

Nos dias que se seguiram, as controvérsias se transformaram em protestos veementes, quando pessoas condecoradas anteriormente com o M.B.E., furiosas com a indicação dos Beatles, começaram a escrever cartas iradas para o palácio – e para a imprensa. "Estou tão indignado com a indicação dos Beatles para essa comenda que estou pensando em devolver a minha", ameaçou George Read, antigo oficial da marinha condecorado por bravura. O coronel George Wagg não ficou esperando. Velho herói de guerra, devolveu doze de suas medalhas e desligou-se do Partido Trabalhista, ao qual retirou de seu testamento. Outro herói de guerra descontente, Paul Pearson, devolveu seu M.B.E. à rainha, queixando-se de que já não tinha mais significado. E um antigo integrante do parlamento canadense, Hector Dupuis, remeteu sua medalha de volta, com uma carta que denunciava "o desejo da autoridade superior de honrar sujeitos desprezíveis, com os quais não tenho o menor desejo de me ver associado".

No meio da confusão, os Beatles continuavam a gravar, ampliando a trilha sonora de *Help!* com material suficiente para produzir um LP. Na tarde de 15 de junho, Paul chegou ao estúdio 2 de Abbey Road e tocou uma música que ele considerava "estranha e agitada", chamada "I've Just Seen a Face", que tinha composto na sala de música da casa dos Ashers, na Wimpole Street. Originalmente intitulada "Auntie Gin's Theme", fora feita especialmente para o filme, mas acabara sendo deixada de lado na última hora, pois ainda estava incompleta no início da produção. Mas naquele dia achou que a composição estava no ponto, bem onde queria; a letra era simples e dinâmica, e, embora não fluísse exatamente, transbordava a ponto de tirar o fôlego – os versos "nos empurram para a frente" a cada estrofe, como ele descreveu a sensação que a música lhe dava. Ele a cantou mais devagar, e com menos ênfase no clima country and western, mas sem mudar uma nota sequer. E o resultado lhe agradou.

Ainda havia tempo, antes do intervalo do jantar, para gravar mais uma faixa. Então, sem muita preparação, Paul liderou os Beatles na execução de um rock frenético, um verdadeiro rolo compressor chamado "I'm Down", que se tornaria o lado B do compacto "Help!". Paul imitara Little Richard muitas vezes ao longo dos anos, interpretando versões quase sem falhas de "Good Golly, Miss Molly", "Lucille" e "Long Tall Sally". O intenso matraquear de "I'm Down" trazia de volta esse mesmo estilo. Parecia inacreditável que um garoto branco e magricela conseguisse produzir um som como aquele. Depois de um rápido ensaio, Paul jogou a cabeça para trás e soltou o que um crítico definiu como "vocal rebenta-laringe", com o qual quase superou o ídolo de infância em ferocidade. Foi um desempenho

impressionante. Em certos momentos, Paul parece ter perdido o controle, chegando quase ao ponto em que a voz ultrapassa os limites e se transforma em ruído. Quase – mas não exatamente, graças aos limites precisos estabelecidos pela bateria de Ringo.

Durante o intervalo do jantar, uma chuva leve começou a cair. Os Beatles estavam no lugar de costume, um café nas proximidades do estúdio, onde ficaram pouco mais de hora devorando sanduíches, fumando e falando sobre as novidades, provavelmente a respeito da nova casa que Paul comprara, perto da Abbey Road. Durante a maior parte do tempo, eles evitaram claramente falar sobre a sessão. As músicas que tinham gravado naquela tarde haviam ficado acima da média e estavam bem-acabadas – façanha que deve ter lhes dado muita satisfação –, embora não tivessem desbravado novos caminhos.

Ainda havia outras duas faixas a serem gravadas – "It's Only Love", que John e Paul tinham escrito para George, e uma interpretação de "Act Naturally"* de Johnny Russell, que seria cantada por Ringo. Mas Paul queria fazer outra coisa antes. Sentado em um banquinho em meio ao estúdio cavernoso, ele afinou um violão espanhol, curvado sobre o largo braço de nogueira, e dedilhou as cordas enquanto os engenheiros de som, Norman Smith e Phil McDonald, ajustavam os microfones para atender às especificações de George Martin. Curiosos, os outros Beatles se mantiveram afastados, fumando, atentos, mas sem participar. Eles haviam discutido anteriormente os papéis de cada um na gravação seguinte, mas decidiram permanecer de fora, pelo menos até que Paul fizesse uma ou duas tomadas sozinho, "da forma mais simples possível".

Para que Paul se sentisse mais à vontade, Martin diminuiu as luzes do estúdio até obter uma penumbra que lembrasse a luz de velas. E pediu aos outros beatles que permanecessem fora do campo de visão do companheiro. Então se retirou, juntamente com os engenheiros, para a cabine de controle. Houve ainda um curto intervalo, durante o qual Smith ajustou a equalização. Quando o engenheiro por fim fez o sinal de o.k., Paul apagou o cigarro num cinzeiro, pigarreou e cantou, de forma "incrivelmente controlada", uma balada que se tornaria a canção mais gravada de todos os tempos.

◆◆◆

"Yesterday" chacoalhara na cabeça de Paul por quase dois anos, desde que, certa manhã, ele havia acordado "com a melodia na cabeça". Ele então pulara da cama e a tocara rapidamente ao piano que ficava em seu quarto, antes mesmo de lavar o rosto. Qual teria

---

* Ringo já tinha gravado "If You've Got Trouble", composta por John e Paul para ele. Mas essa canção acabou sendo descartada depois de várias tomadas de gravação malsucedidas.

sido sua fonte de inspiração? A questão o atormentou durante semanas. Um sonho, como suspeitara de início? Ou alguma coisa que ouvira e que permanecera no subconsciente? Paul não fazia idéia. Os acordes apenas apareciam, um depois do outro, e caíam exatamente no lugar certo. A melodia soava familiar, agradável, como aquelas velhas músicas que seu pai costumava colocar no toca-discos depois do jantar, na Forthlin Road. Embora a impressão geral fosse "muito boa", Paul estava convencido de que a canção era "plágio" de alguma melodia que ficara gravada em sua memória.

Se isso fosse verdade, seria uma tragédia. A melodia é maravilhosa. Ela possui um fluxo natural que combina com seu tom evocativo. Cada acorde determina o acorde seguinte, não deixando opções. Desde o início, Paul sentiu que "estava tudo lá [...] com a perfeição de um ovo [...] sem falhas nem rachaduras". A música o assombrava. "Era muito mística", explicou ele, que não conseguia esquecê-la.

Amigos o encorajaram a continuar trabalhando nela. Lionel Bart se lembra de que Paul apareceu à sua porta, no final de 1963, com a melodia ainda fresca na cabeça, querendo saber de onde a "tirara". "Ele a cantarolou diversas vezes", conta Bart, "e eu não consegui localizá-la no meu acervo mental. Ela soava autêntica, maravilhosamente elaborada." Bart não estava surpreso com a maturidade da canção. "Eu já tinha percebido que tudo o que Paul escrevia tinha uma assinatura musical, o tipo de assinatura que você encontra em Cole Porter ou em George Gershwin. As impressões digitais dele estavam por toda parte, na composição de 'Yesterday'. E eu lhe disse, naquela noite, que ele tinha nas mãos algo único."

Mesmo com a bênção de Bart, Paul ainda tinha dúvidas. "Eu estava convencido de que era alguma coisa que tinha ouvido antes", disse ele, e continuou a colher opiniões, na tentativa de comprovar isso. Mas, onde quer que fosse, não encontrava ninguém que corroborasse essa impressão. Ninguém reconhecia a música, ninguém conseguia apontar uma canção que fosse, ao menos, parecida. Tanto John quanto George Martin a declararam uma obra "original". E a cantora britânica Alma Cogan, uma das principais "consultoras" musicais de Paul, manifestou interesse em gravá-la.

Reza a lenda que, enquanto ele tocava a música ao piano de Alma, a mãe dela entrou na sala e perguntou se "alguém queria ovos mexidos". Sem perder tempo, Paul improvisou uma letra para a nova melodia: "*Scrambled eggs... oh my baby, how I love your legs...*"* Se o objetivo era arrancar risos da pequena platéia, ele não ficou desapontado – mas isso teve um preço. As palavras se encaixaram perfeitamente. Perfeitamente demais, na verdade: durante mais de um ano ele não conseguiu se livrar delas.

---

* *"Ovos mexidos... Oh, querida, como eu amo suas pernas..." (N. do T.)*

"Scrambled Eggs" se tornou um fardo para Paul. Todos os dias, todas as semanas, durante um ano e meio – inexoravelmente – ele revolveu na cabeça aquela música: massageou os acordes, colocou "a parte do meio", brincou com o compasso. Rimas foram testadas e descartadas, na busca de uma ou duas palavras que dessem identidade à canção. Frases coloquiais eram escolhidas para servir de "gancho". Até expressões antigas, como "*let it be*" ["deixa estar"], uma das favoritas de seu pai, foram consideradas. Mas nenhuma servia – a frase certa, aquela que iria destravar a música e indicar o caminho, ainda lhe escapava. O que era incomum: rimas e frases, para ele, eram como um reflexo, apareciam até em sonhos. Paul sempre tivera um talento raro para elaborar frases inesquecíveis: "P.S. I Love You", "Do You Want to Know a Secret", "Can't Buy Me Love"... Não fazia o menor sentido que nada surgisse para aquela melodia incrível.

Lennon e McCartney já tinham deixado de lado algumas músicas anteriormente, para retomá-las depois. Já outras eram abandonadas de vez. Mas aquela – aquela era diferente. Paul sabia que a melodia era primorosa; ela o encantava. Frustrado, tocou-a para John, que não teve nada a oferecer. John a achou "adorável", mas fora de sua jurisdição. E, além do mais, ele acabara ouvindo aquela melodia tantas vezes que não queria saber dela.

A situação continuava a mesma em 27 de maio de 1965, quando Paul e Jane viajaram para duas semanas de férias na *villa* do guitarrista Bruce Welch, na costa sudoeste de Portugal. Já no momento em que pousaram em Lisboa, as palavras começaram a fluir. Eles iriam fazer um percurso de cinco horas, do aeroporto até o golfo de Cádiz, ao longo de estradas encravadas em encostas montanhosas. Brian tinha contratado um carro com motorista para conduzir os dois jovens, que, instalados no banco traseiro, mostravam-se resignados com a assustadora viagem até Albufeira. "Jane dormiu, mas eu não conseguia", contou Paul a um amigo. A paisagem era monótona. Não demorou muito, lá estava ele de novo pensando em "Scrambled Eggs", analisando cada trecho pela enésima vez. Quando o automóvel contornou Grândola e entrou na desolada E1, os blocos começaram a se encaixar. "Eu me lembro de ter me concentrado na melodia [...] e de repente surgiram umas palavras de abertura." *Da-da-da... yes-ter-day... sud-den-ly... fun-il-ly... mer-il-ly...* De alguma forma, aquele percurso íntimo com Jane despertou sentimentos diferentes nele, de melancolia e solidão. A indecisão se infiltrara no arcabouço emocional da letra. Mal as fundações foram colocadas, as rimas começaram a se conectar, combinando-se umas com as outras. "'*Yesterday*' – isso é bom", ele concluiu. "*All my troubles seemed so far away.*"

Assim que chegaram a Albufeira, Paul quis testar a descoberta. Bruce Welch, que os esperava à entrada, lembra-se de como ele estava ansioso para lhe mostrar a canção. "Ele disse de saída: 'Você tem violão?' Eu percebi que ele viera escrevendo alguma letra durante o trajeto, ainda tinha o papel na mão quando chegou." Havia um velho violão Martin na

sala, que Paul virou ao contrário por ser canhoto. E, então sem hesitar, cantarolou para acompanhar a melodia.

Enquanto Paul tocava, Welch percebeu o quanto Paul tinha evoluído. Aquele não era um roquezinho de três acordes como os que os conjuntos produziam em série, entre cigarros e cerveja. De Elvis aos Shadows, passando pelos próprios Beatles, os sucessos pop seguiam sempre a mesma fórmula fácil: bastava seguir as progressões de acordes padronizadas que davam intensidade à música. Mas ali, com algumas poucas frases rabiscadas à mão, Paul fizera a estética da música pop dar um passo à frente, com uma inventividade livre de truques, tornando-a lírica e viva de uma forma que Welch jamais imaginara. "Eu nunca tinha ouvido os acordes de passagem que ele colocou na harmonia", ele reconheceu. E a estrutura sofisticada não foi o que mais o fascinou na canção. Foi uma qualidade intangível que o cativou e o levou a dizer: "Eu sabia que aquilo era mágico".

A música estava *pronta*, quando Paul retornou a Londres, no dia 11 de junho. (No entanto, Paul foi desestimulado pelo tom da reação inicial de George Martin à letra. "Eu fiz uma objeção às palavras que ele usara, de fato", contou Martin; ele temia que a canção pudesse ser confundida com o clássico "Yesterdays", de Jerome Kern e Otto Harbach.) "Nós fizemos algumas tentativas com John ao órgão, mas ficou estranho", recordou Paul, "e no fim me pediram para tocá-la sozinho." Ao ouvir a gravação, porém, Martin teve outras idéias. "Que tal um acompanhamento de cordas, sabe, feito com bom gosto?", perguntou ele. Paul torceu o nariz para a sugestão, mencionando temerosamente "Mantovani" e outros "xaropes" do tipo. Aquele não era seu estilo, mas ele concordou em pelo menos fazer a experiência com um quarteto de cordas.

"Nós passamos uma tarde inteira programando as coisas", lembrou Martin, que imaginou o som de violoncelos e de violinos para acompanhar a melodia. Fazer o arranjo, na verdade, não foi um trabalho tão difícil. "Yesterday" se prestava majestosamente à trama acetinada das cordas, e os dois – Paul cantarolando trechos da canção e George Martin transcrevendo-os para a partitura – criaram o acompanhamento característico que sublinha a gravação.*

A mixagem das cordas demorou menos de três horas para ser concluída. Martin convocou quatro músicos da orquestra do programa *Top of the Pops* – instrumentistas de estúdio com os quais trabalhava regularmente – e os orientou durante a gravação. Depois da

---

* Que emprega o que John e Paul conheciam como "*blue notes*", sons que se situam entre duas notas, em geral resultado de uma nota em tom menor tocada em simultaneidade contra o acorde em tom maior.

primeira tomada de gravação, Paul puxou Martin de lado e reclamou do excesso de *vibratos* que o quarteto empregava para encorpar o som. "Parecia muito cigano para mim", lembrou Paul. Ele normalmente acatava as opiniões de Martin, reconhecendo a vasta cultura musical do produtor. Mas, daquela vez, fez pé firme – o *vibrato* teria de ficar de fora –, convencido, e com razão, de que sem aquilo o resultado teria "mais impacto".

A única coisa que ficou por ser decidida foi a questão da autoria. "Yesterday" evoluíra sob a chancela da banda, mas não era, de modo algum, uma canção dos Beatles. Além de Paul a ter escrito sozinho, não havia outro beatle envolvido com ela. As implicações eram claras. Seria difícil para a EMI, em boa consciência, deixar de lançá-la como um compacto de Paul McCartney. Mas John não iria gostar disso, Martin sabia, pois já estava com o ego bastante fragilizado. Jogar mais atenção sobre Paul só faria piorar as coisas. Martin levou a questão a Brian Epstein, argumentando que "Yesterday" justificava úm lançamento exclusivo. Brian, diga-se em seu favor, nem quis ouvir falar naquilo. E foi inflexível: "Não, não iremos separar os Beatles".

Só que, de certa forma, a bolha já começava a estourar.

Capítulo 28 | **A consciência cósmica**

[I]

Os Beatles haviam passado por grandes mudanças desde sua primeira viagem a Nova York, no começo de 1964, quando despontaram no palco do *Ed Sullivan Show*. Por fora, eles continuavam os mesmos cabeludos adoráveis, com sorrisos tão familiares e reluzentes quanto a grade cromada de um Jaguar último tipo e penteados excêntricos tão simbólicos quanto a coroa da rainha. Já no que dizia respeito a suas personalidades, eles se encontravam em fase de transição. Se, com *Beatles for Sale*, o grupo tinha chegado ao limite das músicas convencionais de três minutos, *Help!* certamente os havia impulsionado a abrir caminhos em territórios desconhecidos. Embora eles ainda dissessem palavrões, bebessem e fizessem sexo pelo mundo afora, havia algo sobre a forma como se comportavam que possuía coerência e sensibilidade. Só que a distância entre as gerações aumentava e, com ela, as expectativas e a sensação de que não poderiam mais continuar se fazendo apenas de rapazes charmosos mas abusados.

Para se manter na vanguarda, os Beatles confiavam em uma combinação de fatores, uma chave mágica para liberar inibições e dúvidas. Isso servia bem como aperitivo para o grande banquete que se preparava, e tudo – especialmente a música – estava mudando muito rápido, e com isso, vinha o desejo por experimentações. Juntos, em maio, os Beatles se esgueiraram até um camarote escuro no Albert Hall para ver a instigante apresentação de Dylan e foram embora sem palavras, estupefatos. Ele parecia tão intenso, tão emocionalmente *exposto*, e se expressava com um enorme risco. Como ele teria conseguido se trabalhar de dentro para fora daquela forma, se libertar de modo a chegar àquele ponto incrível? O que proporcionava tamanha liberdade?

John e George encontraram parte da resposta por acaso certa noite, num jantar no apartamento vitoriano de um dentista proeminente, na Edgware Road. A noite teve sutilezas peculiares, quase sinistras, que os deixaram pouco à vontade desde o começo. Os dois

beatles tinham ouvido histórias sobre a propalada face obscura do dentista, suas perversões e seu apetite por orgias. Embora isso não tivesse demovido os rapazes de levar Cynthia e Pattie, seus radares entraram em estado de alerta a partir do momento em que passaram pela porta do apartamento.

Nada fora do comum aconteceu até depois do jantar, quando os beatles se prepararam para ir embora. De acordo com George, o sociável anfitrião insistiu em que ficassem para o café, durante o qual os observou sóbria e silenciosamente, sorrindo, fumando, e mostrando um interesse incomum pelas garotas. Logo depois, ele se acomodou num canto e passou a conversar animadamente com John.

"Nós tomamos LSD", John finalmente revelou para George com uma voz sequíssima. O ácido havia sido colocado em seus cafés, embutido nos torrões de açúcar, e podia ter feito o papel de digestivo pós-jantar, como um licor, pelo que George julgou.

Portanto, isso não queria dizer nada para ele, que estava determinado a ir embora. "Acho que me lembro de ter ouvido vagamente alguma coisa sobre o ácido", contou ele, "mas eu não sabia exatamente o que era, nem sabíamos que estávamos tomando aquilo à hora do café." Praticamente nada havia sido escrito sobre essa droga de nome enigmático; não se falava sobre ela nas ruas. Na verdade, sabia-se tão pouco sobre o LSD que ele nem era ilegal. O ácido, no entanto, viera de longe, tendo sido fornecido ao dentista pelo diretor do Playboy Club, que por sua vez o havia conseguido com Michael Hollingshead, o mesmo fornecedor de Timothy Leary. O que significava que era puro – e potente.

John estava pálido. Ele não tinha ido àquele jantar para ser drogado por um estranho. Balbuciando as despedidas, eles pegaram as garotas e saíram apressados rumo ao Pickwick, uma boate londrina, com o dentista em sua cola. Por alguns minutos, tudo ficou bem. Eles se sentaram e pediram bebidas, apertando os olhos sob a fraca iluminação para identificar o rosto de outros músicos que acenavam buscando sua atenção. "De repente, a mais incrível das sensações se apoderou de mim", lembrou George. "Parecia uma versão muito concentrada da melhor sensação que eu já tivera em toda a minha vida." Ele foi possuído pelo amor – um amor intenso, macio e atordoante. Os outros devem ter sentido isso também. John, especialmente, estava com um sorriso grotesco, parecido com o de uma marionete, estampado no rosto. Raios de luz brilhantes se esgueiravam pelas beiradas multicoloridas de suas pálpebras, que tremelicavam; algo havia alterado o aspecto do corpo deles. As sensações os mantinham aprisionados. Não se sabe por quanto tempo eles ficaram lá sentados e sentindo-se daquele jeito. Ninguém se lembra de ter visto o espetáculo da boate, mas em algum momento eles se levantaram para ir embora e perceberam, em pânico, que a casa estava vazia e que os garçons colocavam com rapidez as cadeiras em cima das mesas desfeitas.

Alguém – não se sabe bem quem – mencionou o Ad Lib, que podia ser alcançado a pé, já que ficava a apenas alguns quarteirões dali. Isso parecia fazer sentido – até o momento em que saíram, pelo menos, quando foram bombardeados por um emaranhado de luzes retorcidas e sons estridentes. Eles não acreditaram no que viam: o céu era de veludo, opaco, e os prédios estavam adornados por jóias. Eles faziam pausas em intervalos regulares para, cambaleantes, liberar a ansiedade. Todos "gargalhavam" como hienas. Pattie Boyd, normalmente posuda e elegante, se descontrolou na extravagante paisagem noturna. Ela se encolheu, presa pelo clarão das luzes de neon e pelo som da buzina dos carros, que crescia e ressoava pela Leicester Square. Mesmo com a reconfortante companhia dos outros, o ácido a levou para estados emocionais espasmódicos que alternavam tristeza e agitação. Em seguida, "meio enlouquecida", ela teria ameaçado quebrar a vitrine de uma loja, mas George a arrastou, afastando-a de lá. "Nós não sabíamos o que estava acontecendo, e achamos que estávamos enlouquecendo", explicou John. "Foi insano andar por Londres daquele jeito."

As bizarras alucinações continuaram até o amanhecer, com lampejos de pesadelos intercalados por períodos de sublime intimidade, riso e intensa criatividade; os objetos assumiram distorções como numa casa de espelhos que exagerava seus reflexos e apelos. John, extasiado pela experiência, resumiu os extremos dizendo: "Foi aterrorizante – mas foi fantástico". Aquilo não se parecia em nada com as viagens oscilantes que eles tinham com anfetaminas ou maconha. O LSD possuía um poder inegável – um poder *espiritual* – que os forçava a olhar para dentro de si próprios. Aquilo parecia oferecer a John tudo o que ele buscava em suas músicas, em livros e obras de arte. E nenhum dos beatles foi mais receptivo ao potencial espiritual do LSD do que George Harrison. Desde essa primeira viagem, foi como se uma "lâmpada" se acendesse em sua cabeça, clareando o caminho para a iluminação. Os anos de indiferença desajustada na escola e a alienação que isso gerara tinham feito dele um homem imaturo e inexperiente. Mesmo os arroubos de ousadia que serviam de fachada a George nos Beatles haviam entrado em colapso nos bastidores, eclipsados pelas auras de Lennon e McCartney, expondo o desajeitado e espantado garoto que costumava seguir seus mentores em Liverpool. Tendo sempre competido pela atenção deles, George aprendera a se encaixar, e não a se destacar. O sentimento de inferioridade ainda persistia, reforçado em parte pela idade, em parte pelo intimidante talento de John e Paul e pela ambivalência de sua companhia.

Foi esse sentimento de alienação, assim como o interesse pela música, que tornou George tão suscetível a guias espirituais. Nas Baamas, durante as filmagens de *Help!*, ele ouviu o canto de sereia do *sitar*, a cítara indiana, e se submeteu à influência de Swami Vishnudevananda, que lhe revelou a hataioga e as religiões orientais. Anos depois ele viria a se tornar vegetariano, passaria a se consultar com um astrólogo e mergulharia na meditação

transcendental, antes de aderir ao cristianismo tradicional. Como a muitos outros que flertam com o misticismo, aquilo lhe deu uma sensação de autoridade e confiança. Porém, com o LSD, George se distanciou – e se integrou na consciência cósmica.

"Desligue sua mente, relaxe, e flutue na corrente"*: esse acabou se tornando o mantra de todos os que buscavam a iluminação, para quem a experimentação e a descoberta de si próprio eram os portais da nova era. Mas em julho de 1965, na primeira e involuntária viagem, a experiência abalou demais os dois beatles para que pudessem atravessar aqueles portões. Havia "muita coisa a compreender", disse George, havia reviravoltas emocionais demais. Eles precisaram de seis semanas até adquirir coragem de fazer outra "viagem". Nesse meio-tempo, espalharam a idéia, descreveram sua fantástica aventura a qualquer pessoa que se dispusesse a ouvi-la. A extravagância excessiva e típica das histórias de pescador se revelava a cada vez que descreviam a Grande Experiência Lisérgica. "Sempre que eles a contavam", diz um amigo dos Beatles, "as alucinações ficavam mais estapafúrdias e incríveis. Eles introduziram no relato visões maravilhosas de submarinos multicoloridos e todo tipo de coisas malucas." Amigos e músicos foram dominados pela borbulhante piscina de detalhes, e alguns, sem dúvida, se sentiram inclinados, ou até pressionados, a mergulhar nela, inclusive aquele para quem isso teria efeitos desastrosos.

[II]

A partir do momento em que George e John proclamaram as glórias do LSD, Brian Epstein ficou decidido a experimentá-lo. Amigos se lembram de que ele tentava desde algum tempo encontrar alívio para sua crescente infelicidade. Apesar do aparente equilíbrio, Brian quase nunca passava muito tempo sem estar de certa forma medicado. As anfetaminas o ajudavam nos dias mais tensos – uma dose de anfetamina para *se ligar*, e um punhado de Seconals com conhaque antes de dormir para garantir um pouso suave. Mesmo assim, ele se esforçava muito por manter uma fachada respeitável. Poucas pessoas – nem mesmo os Beatles, até aquele momento – estavam cientes dos seus excessos. Durante uma festa com "alguns jovens" organizada por Nat Weiss, Brian papeou, brincou, dançou e bancou o DJ até muito depois de todos os outros terem "apagado". "Na manhã seguinte, quando acordamos, ele estava renovado, fazendo anotações", lembra Weiss. Foi apenas algum tempo depois que ele descobriu o segredo de Brian. "Ele mandava fazer ter-

---

* *Trecho inicial da letra de "Tomorrow Never Knows", composta basicamente por Lennon, que encerra o disco* Revolver: *"Turn off your mind, relax, and float downstream". (N. do E.)*

nos com pequenos bolsos internos e enfiava comprimidos, que consumia como doces, em cada um deles. E me contou que era isso que o mantinha de pé." Anfetaminas e maconha: uma pessoa vinha até sua casa toda semana para enrolar baseados finos, que ele escondia em um estojo de cigarros, atrás dos Dunhills.

Conforme o verão esquentava e os demônios se tornavam intoleráveis, Brian se mudou do apartamento em William Mews para uma vizinhança consideravelmente mais glamurosa: uma casa em Belgravia, na Chapel Street, que ele decorou de cima a baixo com elegantes móveis brancos que eram a última moda na época. Junto com Peter Brown, o velho amigo de Liverpool, que se mudara para Londres em maio com a finalidade de ajudá-lo no escritório, Brian colocou tudo em ordem e retomou seu ritmo social frenético: bebedeiras, festas, jantares, sexo casual e drogas até desmaiar nas primeiras horas da manhã.

As drogas o fortaleciam para a participação na vida social, mas ainda faltava um elemento-chave. Nada satisfazia Brian a menos que algum tipo de risco estivesse envolvido. "Ele amava o perigo, independentemente do que isso lhe custasse", diz Ken Partridge, "fosse trazendo para casa um segurança que o espancava por 20 pratas, fosse perdendo dinheiro com a jogatina na Curzon Street." A Curzon House, atrás do Hilton Hotel, era apenas um dos clubes elegantes em que Brian dava asas à ânsia desenfreada pelo jogo. "Ele era um jogador inveterado", diz Terry Doran, amigo de infância que veio para Londres na última onda de migração que trouxera pessoas do Norte para a capital. Doran, que passava grande parte do tempo vagueando pelos clubes, encontrava Brian tarde da noite durante suas próprias escapadas furtivas. "Em Liverpool, ele jogava no Rembrandt e em alguns outros lugares, perdendo mais vezes do que ganhando. Não era muito dinheiro – talvez 50 ou 100 libras. Mas em Londres a coisa começou a ficar séria." Doran, que vinha de família pobre, assistiu horrorizado a Brian fazer uma aposta de 8,5 mil libras no White Elephant. Com Francis Bacon como convidado, ele foi certa vez ao Clermont e num instante perdeu 10 mil libras. Em outra oportunidade, Nat Weiss "o viu perder, rapidamente, 17 mil libras". Na verdade, caso ganhasse alguma coisa, ele nem se dava ao trabalho de pegar o dinheiro. Paul contou ter encontrado com Brian na Curzon House, com os "dentes trincando" de anfetaminas, quando o dinheiro dele havia acabado – mas não sua determinação. "Lembro-me de Brian ter apostado seu isqueiro Dunhill – 'Isso vale 100 libras'– e perdido."

Ao longo do verão de 1965, Epstein continuou a pegar brutamontes e outros tipos indesejáveis e levá-los à Chapel Street para passar com eles uma noite de excessos proibidos. Lionel Bart se lembra da ocasião em que Brian contratou um segurança musculoso para abusar dele – "o cara perguntou a Brian o que ele tinha em mente e ouviu: 'O que você quiser, desde que não quebre nada'". Ele aparecia no escritório ostentando "grandes hematomas" ou um olho roxo. Certa manhã, Ken Partridge foi recebido à porta por Joanne

Newfield, a jovem secretária pessoal de Brian, que tinha no rosto uma expressão angustiada de espanto. Falando entre dentes, ela alertou: "Você não vai acreditar", e o levou para a sala de estar. Algumas semanas antes, Partridge havia supervisionado a instalação de uma magnífica escadaria de carvalho Crowders, que ia do saguão de entrada até o estúdio de Brian. "Quando entrei ali, a escadaria estava toda empilhada no chão, como restos de lenha", conta Partridge. "Ele disse que tinha pegado dois seguranças no [Golden] Lion, mas depois de umas bebidas decidiu que só queria um deles. Então eles destruíram a escadaria – e depois espancaram Brian."

Em outra noite, lembra Terry Doran, "ele voltou com algum cara por quem estava totalmente encantado, que então começou a roubá-lo. Mas ele gostava – ele realmente gostava de ser roubado". Doran recorda ainda como o mesmo homem "o roubou" várias e várias vezes, como se fosse um jogo, um jogo perverso. "George Harrison presenteou Brian com um lindo relógio no aniversário dele – uma jóia bastante extravagante, mais cara do que um Dunhill. Cerca de um mês depois, Brian levou um cara para a Chapel Street, e ele o roubou. Então teve que comprar outro, porque não queria que George soubesse do ocorrido."

Em meio a tudo isso, os negócios continuaram. No começo de 1965, Brian conseguiu um encontro com Vic Lewis, o renomado líder de *big bands* cuja agência promovia apresentações de artistas americanos por todo o Reino Unido. Lewis era uma "figura fantástica", de acordo com pessoas que o conheciam, "um hipocondríaco amante de críquete e jazz". Era baixo – com menos de 1,65 metro – e "se parecia muito com um vendedor de tapetes persas", com modos à altura da aparência. "Não se passava um dia sem que ele se queixasse de uma doença", diz um colega. "Mas nunca era nada que as pessoas normais tinham. Num dia ele dizia: 'Não sei bem o que é, mas meu *cabelo* está doendo'. E, no outro, a *língua* dele estava estranha."

Lewis agenciava um elenco substancial de estrelas da GAC no reino, mas ainda mais importante era a sua influência no negócio do entretenimento em Londres. "Norman Weiss [presidente da GAC] ligou para Brian e o aconselhou a me contratar – o que ele fez –, e foi aí que ele sugeriu que eu administrasse a agência *dele*", conta Lewis. A NEMS absorveu todos os artistas de Vic Lewis, entre eles Andy Williams, Johnny Mathis, Mel Tormé, Sarah Vaughan, David Rose, Percy Faith, Anita O'Day, Tony Bennett, Henry Mancini, Herb Alpert e Nelson Riddle. A tinta nem estava seca no contrato quando o comediante Allen Sherman apareceu para uma turnê de apresentações, seguida, logo depois, por uma aparição do grande Groucho Marx. Alguns meses depois, eles "assumiram" o grupo Moody Blues, que estava "desmoronando na época", de acordo com Tony Bramwell, mas que continuava sendo um nome bastante importante na cena

pop. Havia também um rapaz novo, um americano exilado na Inglaterra que ainda estava muito cru, chamado Jimi Hendrix.

"Com Vic, a NEMS ganhou força", diz Bramwell, "e dentro de um ano nós éramos a maior agência de entretenimento do mundo." Isso era, é claro, um exagero, mas a NEMS havia certamente saltado para a primeira divisão. "Instantaneamente, isso lhes deu projeção e reputação internacionais", disse Don Black, que se juntou à empresa em virtude do acordo com Vic Lewis. O talentoso Black, que já havia escrito uma série de músicas de sucesso e que depois viria a ganhar um oscar por "Born Free", tinha um lugar especial na equipe, uma vez que agenciava a carreira de Matt Monro, "o Frank Sinatra inglês". Essa conexão foi muito compensadora também: George Martin, produtor de Monro, deu ao vocalista a oportunidade exclusiva de gravar uma interpretação de "Yesterday", que disparou para o topo das paradas.

"O escritório estava crescendo, o negócio estava borbulhando", lembra Black, que ocupava um cubículo no fim do corredor que levava à sala de Brian. Uma equipe compacta havia sido criada no início da beatlemania, mas agora a NEMS se esforçava para recrutar pessoas talentosas que pudessem lidar com o enorme fluxo de trabalho. Wendy Hanson foi contratada em Nova York, como um favor à Capitol Records, e ela guiou Brian em meio a repetidas crises. Geoffrey Ellis, o sisudo advogado de Oxford que conhecia Brian de Liverpool, foi persuadido a "administrar o escritório". Além de Alistair Taylor e Tony Barrow, Brian chamou outros elementos para formar o núcleo da equipe necessária para tocar o negócio em expansão: eram gerentes competentes e sérios cujas experiências garantiriam crescimento e eficiência. Até mesmo Peter Brown, cuja posição ainda indefinida o tornara quase que um "*office boy* de luxo", provou ser habilidoso para lidar com vários aspectos dos negócios – para não falar da vida pessoal de Brian, que muito poucas pessoas desejariam administrar.

No entanto, ainda eram os Beatles o que todos desejavam, obviamente. Em uma noite movimentada, quando os telefones tocavam sem parar, Black lembra-se de ter recebido uma ligação de Nova York, da produtora do *The Lucy Show*, que tentava desesperadamente falar com Brian. Ela explicou que a produção se preparava para filmar um quadro do programa em Londres. Se a logística permitisse, Lucille Ball gostaria de caminhar por Piccadilly, ter um momento de hesitação e logo em seguida ver os Beatles parados numa esquina. Seria uma cena de apenas dez segundos, pelos quais a rede estava disposta a pagar 100 mil dólares. Mas Brian não quis saber daquilo. Irritado, ele advertiu Black a *nunca mais* o incomodar com um pedido tão ridículo.

Pareceu ser uma loucura na hora, mas Brian estava certo. Todos queriam um pouco do tempo dos Beatles – dez segundos, trinta, um minuto e meio, "só uma ou duas horas". O

escritório era inundado com ligações desse tipo todos os dias, e não apenas por três ou quatro boas ofertas, mas, às vezes, por vinte ou cinqüenta. O prefeito de Birmingham precisava do apoio deles para um evento de caridade, David Frost pedia uma entrevista, o *Sunday Night at the London Palladium* se contentaria com uma participação-relâmpago – "eles não precisam dizer nada" –, dois minutos com o primeiro-ministro para discutir comunicações, uma cena em algum filme de Hollywood, vocais de fundo para os Animals, um especial de televisão sobre eles... aquilo era interminável. Por mais cruel que parecesse, tudo levava a crer que havia mais crianças moribundas com o último desejo de receber o adeus de um dos beatles do que crianças saudáveis no mundo. E cada pedido recebia a mesma resposta fria: não! Sob condição nenhuma. *No. Non. Nada. Nein.*

Eles já haviam passado por isso em relação aos deficientes. No início da beatlemania, crianças portadoras de deficiências eram levadas aos espetáculos e colocadas na frente, aos pés do palco, antes de cada apresentação, numa demonstração de boa vontade dos produtores e do grupo. "Nós só estávamos tentando tocar rock'n'roll e eles os levavam para lá, não só em cadeiras de rodas, mas às vezes com balões de oxigênio", lembrou George. "Saíamos do camarim e íamos para o palco abrindo caminho entre todas aquelas pobres pessoas." Para piorar as coisas, eles eram a única parte da platéia que os Beatles conseguiam ver do palco, e era inimaginável como isso os desconcentrava. John olhava para uma criança cuja baba pendia da boca e acabava errando um acorde. Deficientes que tentavam aplaudir terminavam se estapeando acidentalmente no rosto. Epiléticos tinham ataques no meio das músicas. "Você se sentia num templo de Lourdes", disse Nat Weiss. Aquilo nunca acabava, nem mesmo depois dos espetáculos. "Pessoas deficientes eram constantemente trazidas aos bastidores para serem tocadas por um beatle", contou Ringo. Os pais invadiam os camarins com crianças terrivelmente deformadas, que não tinham a mínima idéia de onde estavam ou para quem estavam olhando, e então *os pais iam embora.* "Eles saíam pra tomar chá ou coisa parecida, e as deixavam lá."

Farto daquela imposição, John passou a "imitar um deficiente" no palco. Segundo Paul, "ele tinha o costume de colocar um saco plástico transparente no pé com alguns elásticos" e cambalear em círculos, até irritar Brian. "Finalmente, ele próprio passou a dizer 'não' para todos os pedidos dos pais dessas crianças e até dos hospitais", diz Nat Weiss. "Era deprimente para os Beatles, e Brian não podia mais expô-los àquilo."

No. Non. Nada. Nein.

No começo de julho, após consultar a agenda, Brian anunciou à imprensa que, ao contrário da prática comum do grupo, os Beatles não fariam nenhuma aparição na televisão nem no rádio para promover o novo disco. Ele estava impondo um boicote à mídia,

embora não o tenha chamado assim, e, para ressaltar a decisão, cancelou as aparições da banda no *Ready, Steady, Go!*, no *Top of the Pops* e no *Thank Your Lucky Stars*. Em vez de mostrar os rapazes, os programas exibiram um fraco vídeo dos Beatles tocando "Help!" num palco – com *playback*.

Logo no dia seguinte, como era previsível, os tablóides estamparam manchetes sobre o anúncio, dando mais destaque a isso que a uma ofensiva australiana no Vietnã, e os fãs por toda a Grã-Bretanha pegaram as canetas para disparar cartas enfurecidas aos editores locais, maldizendo os Beatles como "mimados e insensíveis". "O ego desses rapazes ficou grande demais para o corpo", escreveu Anne Laury, de Harrogate; "é hora de os fãs responderem parando de gastar seu dinheiro suado comprando discos deles." Outra adolescente desapontada queixou-se: "Eu era uma das maiores fãs dos Beatles, MAS... começo a ficar na dúvida..." Uma pesquisa feita pela *NME* com seus leitores revelou que a maioria dos fãs se sentiu traída, acusando os Beatles de "imitar os métodos do senhor Presley". Mesmo assim, Brian se manteve firme, e, só para garantir que aquilo estava absolutamente decidido, a NEMS soltou um comunicado à imprensa enfatizando que os Beatles, "definitivamente, não fariam uma turnê pela Inglaterra" naquele ano.

A estratégia por trás dessa manobra era totalmente pragmática. Brian não tinha a intenção de preterir ninguém; ele insistira por anos a fio em que os Beatles fossem acessíveis aos fãs. Mas o segundo livro dadaísta de John, *A Spaniard in the Works*, publicado no começo de julho, fora recebido com críticas indecisas, quando não explicitamente negativas, e, logo em seguida, *Help!* fora massacrado pelos críticos até então apaixonados pelo grupo, sendo classificado pela *NME* como "100 minutos de baboseira" e, pior, como "nem um pouco engraçado". Brian estava convencido de que parte das reações negativas advinha do fato de os Beatles estarem em todos os lugares ao mesmo tempo – em publicações, discos, notícias, na televisão, no cinema. "Foi um ponto de saturação", concordou John. "Não dava para as pessoas andarem pela rua sem nos ver olhando pra elas." Era compreensível quẽ, quando finalmente se cansasse de exaltar as glórias da banda, a imprensa fosse se divertir criticando-a. Tornar os Beatles um bem escasso os tirou da mira dos críticos. Isso compensaria o brilho constante da exposição, dando-lhes distanciamento e criando demanda. "Nós precisamos de menos exposição, e não mais", disse George à época. "Só se fala dos Beatles, Beatles, Beatles."

Entendesse George ou não, o público não estava cansado dos Beatles, mas sim saturado de sua personificação potencializada. Embora "os Beatles tivessem inspirado uma revolução na música pop, nos costumes, na moda, nos penteados e no comportamento", como escreveu Robert Shelton, entre os fãs de rock'n'roll estava se desenvolvendo uma nova atitude, que não tinha antecedentes musicais e se distanciava do

enfadonho protopop que, até aquele momento, havia sido a regra. Seus entusiastas, que se definiam culturalmente e não pela idade, ofereciam uma dura e áspera alternativa – o *rock*, em lugar do rock'n'roll –, baseada em ásperos blues urbanos, no romantismo artístico e no intelectualismo marginal da música folk. Emergiu uma tendência que inspirava músicas com letras mais profundas, que buscavam dizer algo sobre a realidade, o conformismo e a injustiça.

A imagem de quatro rapazes saltitantes agitando os cabelos e soltando "*Uuuuuuus*" era inadequada para a emergente cultura roqueira, e os Beatles sabiam disso. "As coisas estavam mudando", percebeu Paul. "A tendência predominante se afastava de coisas mais açucaradas como 'Thank You Girl', 'From Me to You' e 'She Loves You'." Astutos, os Beatles anteciparam a necessidade de embarcar nela.

◆◆◆

Tudo isso, no entanto, ficou em segundo plano por causa da turnê americana.

No fim da primeira semana de agosto, os preparativos para a viagem estavam quase terminados. As malas estavam prontas, as mulheres e namoradas preparadas. John e Paul passaram um de seus últimos dias em Londres produzindo o *cover* de "You've Got to Hide Your Love Away" do Silkie, sisudo quarteto de alunos da Universidade de Hull que Brian havia contratado para a NEMS; fora isso, a maioria dos acertos de última hora se concentrava não em música, mas em imóveis. Ringo e Maureen compraram uma casa pequena mas agradável em Sunny Heights, literalmente a uma esquina da residência de John e Cynthia em Weybridge. Com um bebê a caminho e o assédio contínuo dos fãs, eles acharam que seria mais fácil morar num subúrbio. Paul não compartilhava essas preocupações, e estava prestes a se instalar em uma bela casa de três andares recém-reformada na Cavendish Avenue, perto da Abbey Road. George já havia se mudado para um modesto bangalô em estilo californiano em Esher, a cerca de 30 quilômetros de Londres. E, numa demonstração tardia de generosidade, John comprou para sua tia Mimi um chalé recoberto de hera em Poole, localizado perto das dunas, com uma ampla varanda e uma *bay window* com vista estonteante para o canal da Mancha.

Finalmente, na manhã de 13 de agosto, sob uma onda de calor que fazia subir filetes de vapor do asfalto das ruas, os Beatles e seu séquito se instalaram na primeira classe de um Clipper da Pan Am e ganharam o céu branco e desolado, deixando para trás seus últimos traços de inocência.

[III]

Assim que pousaram em Nova York, a mudança no ambiente ficou evidente para os Beatles. A música estava por toda parte; ela parecia ter dominado as ruas. Eles podiam não apenas ouvir o novo ritmo no rádio, mas também *vê-lo* nos estilos e no modo como os jovens se comportavam. Havia sinais de revolução cultural por todos os lados. As ondas do rádio estavam tomadas pelo pop tocado por artistas e grupos como The Byrds, Sonny and Cher, Jody Miller, The Turtles, The Dixie Cups e Bob Dylan. A música "The Eve of Destruction" entoava uma ardente mensagem social, lamentando: "*This whole crazy world is just too frustratin*"*. Até os Righteous Brothers, que abriram os *shows* da turnê americana anterior dos Beatles, tinham alcançado destaque nas paradas com a melodramática "Unchained Melody", e, enquanto a caravana de limusines dos Beatles se arrastava como uma fila de elefantes de circo pela cidade, todos comentavam como era bacana e sensual o último sucesso de The Brothers, "You've Lost That Lovin' Feelin". Mal sabiam eles que, naquele exato momento, Mick Jagger estava a bordo do luxuoso iate *Princess*, atracado no rio Hudson, dançando ao som de uma versão prévia do novo compacto de Bob Dylan, "Like a Rolling Stone", que lhe haviam dado.

O ambiente havia mudado um pouco no centro e mais para o oeste, perto do Warwick Hotel, na esquina da Rua 54 com a Sexta Avenida, mas a "alegre histeria" evidente na visita anterior dos Beatles havia desaparecido. A multidão de agora era determinada – feroz. Eram cerca de quinhentas pessoas, e elas confundiram os mais de cem policiais "tensos e ruborizados" destacados para dar segurança ao hotel, atravessando barricadas e invadindo linhas de contenção. Para onde quer que se olhasse, o que se via eram brigas, agressões e discórdia, e não apenas entre fãs e polícia; operários instalados em um andaime próximo incitavam a violência que se desenrolava na rua abaixo deles.

A inocência que os acompanhara na turnê anterior havia desaparecido. Nada de boas-vindas oficiais no aeroporto, acenos ensaiados para os fãs; apesar de haver uma multidão à espera no Aeroporto Kennedy, os rapazes ficaram completamente fora de vista ao longo do processo de desembarque. Em seguida, durante a indispensável coletiva de imprensa, eles não demonstraram a notável sagacidade que geralmente dava o tom nessas situações. As respostas foram rápidas, é verdade, mas tensas e com um quê de desdém, indicando quão entediados estavam com os "jogos de cena". A situação foi estranha até mesmo no hotel. À parte algumas saídas agendadas, os Beatles se mantiveram trancados na Suíte Governamental, no trigésimo terceiro andar. Não houve escapadas para restaurantes

---

* *"Este mundo louco é frustrante demais." (N. do T.)*

ou boates, tampouco confraternização com DJs ou jornalistas. Parte da mudança pode estar relacionada às drogas; os Beatles não se importavam em beber uísque ou praguejar na frente dos jornalistas, mas fumar maconha era arriscado demais. Ou talvez eles simplesmente estivessem fartos das rajadas de perguntas idiotas.

As únicas visitas eram outros artistas: velhos amigos reforçando laços ou novos conhecidos buscando um lugar na comitiva. Frank Sinatra, que uma vez desprezara os Beatles como "inaptos para cantar em público", enviou um convite para uma festa particular (que os Beatles educadamente recusaram). Bob Dylan e Del Shannon chegaram cedo, recebidos com grande exaltação, seguidos pelas Supremes, que foram agraciadas com "a mais fria recepção que já haviam recebido". As garotas apareceram sozinhas, sem empresários nem assistentes. Elas pareciam bonecas de porcelana, vestidas com belos vestidos complementados por chapéus, luvas, bijuterias e pequenos casacos de pele. Podemos apenas imaginar a impressão que isso causou nos Beatles, considerando-se que estavam chapados e se comportando de uma forma excessivamente infantil. "Nós nos sentimos como se estivéssemos interrompendo alguma coisa", contou Mary Wilson, que não conseguia entender por que os rapazes não paravam de rir e foi embora rapidamente com Florence e Diana.

Ronnie Spector não era "tão careta" como as Supremes, mas até ela sentiu "algo estranho no ar", levando em conta a visita anterior das Ronettes em 1964. Algum tempo depois de sua chegada, lembrou Spector, John a levou para um dos quartos, onde uma platéia seleta assistia a uma jovem fazer "sexo de todas as maneiras imagináveis" com "um dos caras da comitiva dos Beatles". Em seguida, em outro quarto, com bebidas e uma vista magnífica para encorajá-lo, John tentou convencê-la a fazer algo mais íntimo.

A atmosfera em torno dos Beatles estava se tornando cruel e impiedosa. Ao invés de reformular sua imagem, eles a estavam acentuando em aspectos que não ofereciam nenhuma qualidade identificável. Quase todos os que entravam em contato com eles podiam sentir isso. Larry Kane, o jovem locutor de Miami que havia acompanhado a turnê anterior, reencontrou-se com eles em Nova York e ficou surpreso com o nível de indiferença que havia se instalado entre seus acompanhantes. "Era alarmante como todos haviam se tornado insensíveis", diz Kane. "Havia um tipo de mentalidade de 'Nós' e 'Eles' criada para protegê-los do mundo exterior." Os Beatles sempre foram circunspectos, até mesmo receosos, em relação a estranhos. "Mas agora passara a existir ambigüidade em relação a tudo, deixando a gente desequilibrada de algum jeito. Uma hora eles podiam ser alegres ou atenciosos; mas, se estivessem de mau humor, eles começavam a tentar intimidar a gente – ou simplesmente a nos ignorar. Você nunca sabia o que esperar. E eu tive a sensação de que eles estavam gostando disso."

◆◆◆

Não estavam gostando – mas precisavam daquilo. As exigências sobre os Beatles eram absurdas, e as personagens e as situações envolvidas se tornavam cada vez menos distinguíveis. Mais do que nunca, eles não faziam idéia alguma de onde estavam se metendo.

No sábado, 14 de agosto, eles gravaram sua terceira – e última – apresentação para o programa *The Ed Sullivan Show*. Chris Hutchins conta que estava sentado na platéia ao lado de Cilla Black, que também iria se apresentar, e se maravilhou com o quanto os rapazes trabalharam para preparar a apresentação. "Foram quatro horas de ensaio ininterrupto", segundo Hutchins. "Seis músicas, sem intervalo, a dedicação era total." Alcançar o equilíbrio de som adequado se tornou ainda mais complicado devido ao fato de que Paul tocaria uma versão acústica de "Yesterday". Apesar do repertório irregular, a apresentação foi impecável.

Banhados pela luz do poente, os Beatles embarcaram em um helicóptero e rumaram para o Shea Stadium, em Flushing, em Nova York. Era uma noite clara, e, à medida que o aparelho ganhava altitude, a silhueta da cidade entrecortada, matizada por manchas de luzes de neon, fazia lembrar uma caixa de jóias. Os Beatles, com ar ansioso e cansado, mal olhavam para o cenário. Eles amavam Nova York – George a chamou "uma das cidades mais fantásticas do mundo" –, mas, com os pensamentos no helicóptero, no qual tinham medo de viajar, e em seu destino, que parecia irreal, aquilo era tudo o que podiam fazer para controlar o enjôo.

Em forma de ferradura com 56 mil lugares, onde os eternamente fracos Mets jogavam beisebol, o Shea Stadium estava banhado por um halo de luz opalescente e se parecia mais com um cenário, visto de 2,5 mil metros de altitude. "Para os rapazes", lembra Barrow, "ver o estádio foi decididamente um ponto alto da viagem. Eles ficaram estupefatos, *abalados* mesmo." Nunca um grupo havia tocado para um público tão grande. O espetáculo já estava em andamento, com uma série interminável de apresentações de abertura, com o glorioso conjunto de apoio de King Curtis tocando contra uma avalanche de gritos. O piloto sintonizou uma rádio, para que os passageiros ouvissem o som do palco. Enquanto ele pairava sobre o estacionamento, um DJ assumiu o sistema de alto-falantes do estádio gritando: "Estão ouvindo isso lá em cima? Escutem... *são os Beatles!* Eles *chegaram!*" O céu se iluminou com o pipocar de centenas de *flashes*. "Foi aterrorizante a princípio, quando vimos a multidão", disse George, "mas acho que nunca me senti tão animado em toda a minha vida." Geoffrey Ellis, que, perplexo, admirava aquilo do helicóptero, suando, de terno azul e gravata, não conseguia entender a cena ensandecida. "Eu fui pego por aquela fantasia extraordinária", recorda Ellis, "todos aqueles jovens [...] olhavam para o céu como se Deus estivesse descendo à terra."

Era perigoso demais pousar no campo de beisebol; então, o piloto optou por um trecho pavimentado perto da antiga sede da Feira Mundial, de onde os Beatles foram transferidos para carros blindados. "Tudo foi organizado como uma operação militar", de acordo com o fotógrafo Bob Whitaker. Cada aspecto da chegada foi planejado com precisão de frações de segundo para evitar fãs mais espertos.

Ed Sullivan, que filmava a apresentação para um especial de tevê, caminhava ansiosamente no vestiário dos Mets quando os rapazes e Brian chegaram. Eles ficaram um pouco assustados ao perceber o verdadeiro tamanho do lugar. Era enorme – absurdo, segundo John. Enquanto olhavam para as arquibancadas do vestiário, os Beatles caíram na gargalhada. Em todos os lugares para onde olhavam, havia jovens – jovens de ponta a ponta. "Parecia haver um milhão de pessoas lá", lembrou Paul, "mas nós estávamos preparados."

Conforme os Beatles corriam do vestiário para o palco situado sobre a segunda base, a "histeria em massa" se iniciou. Mais de 50 mil jovens pulavam e gritavam, choravam, se debatiam e se contorciam em uma cena que, para alguns, deveria simbolizar a pura balbúrdia. "Eles produziam um som tão descomunal, tão intenso, tão estridente e contínuo, que aquilo ultrapassou rapidamente o limite do entusiasmo para a histeria e logo alcançou uma área que era a definição clássica da palavra grega '*pandemonium*' – a região de todos os demônios", escreveu um espantado repórter para o *New York Times*. Outro jornalista comparou o rugido a "uma dúzia de jatos decolando". Mick Jagger, que assistia ao espetáculo com Keith Richards, de um lugar atrás da saída em frente à primeira base, ficou visivelmente abalado com o comportamento da multidão. "É assustador", ele disse a um acompanhante.

E isso sem que fosse produzida uma nota musical sequer.

Mais de cinqüenta amplificadores de 100 watts haviam sido dispostos ao longo do traçado básico do campo, mas eles não eram páreo para a muralha de som que ressoava das arquibancadas. Os fãs abafavam tudo o que era cantado e grande parte da música. Tudo o que se podia ouvir acima do estardalhaço era "a pulsação das guitarras e as batidas da bateria", e, mesmo assim, apenas esporadicamente. Os Beatles tocaram seu *show* padrão de meia hora – "nem um minuto a mais, nem um minuto a menos", como Brian ordenava –, mas as condições no palco não mudaram em nenhum momento. "Foi ridículo!", disse John sobre a experiência. "Nós nem conseguíamos nos ouvir cantando." Durante duas músicas, ele nem ao menos teve certeza sobre o tom da música que tocavam. E em seguida, depois de assistir à gravação pela tevê, ele notou: "Dá pra ver na filmagem, George e eu nem nos demos ao trabalho de tocar metade dos acordes, estávamos só embromando".

No entanto, medido em dólares e centavos, o espetáculo foi um tremendo sucesso. A *Variety* anunciou que os Beatles "destroçaram todos os recordes de bilheteria, com uma

arrecadação de 304 mil dólares em uma única noite" – dos quais os Beatles receberam 180 mil, ou, segundo as contas do *New York Journal-American*, "100 dólares por segundo" –, e deram um gigantesco salto para a reformulação do negócio dos *shows*. Para os empresários de toda parte, a apresentação do Shea Stadium foi um tremendo avanço. Ela os libertava das amarras impostas por um ginásio ou um cinema, transformando assim um espetáculo pop num grande evento.

A bonança dos Beatles continuou pela jornada através da América do Norte no final do verão, reacendendo a animação em cidades como Toronto, Atlanta, Houston, Chicago e Mineápolis. Em todas as escalas, as casas de espetáculo usuais foram trocadas por estádios e espaços a céu aberto, com cenas de gritos e histeria repetindo-se como séries cômicas de meia hora. Tirando o pequeno incidente em Houston, quando fãs descontroladas atacaram o avião, subindo nas asas e batendo nas janelas – "Isso sempre acontece quando visitamos o Texas, nós quase fomos mortos", brincou John –, o clima no aeroplano fretado para a turnê era constantemente alegre, tendo sido maculado apenas pelos problemas mecânicos ocorridos quando o avião pousou em Portland.

Membros dos Beach Boys planejavam visitar os bastidores entre as apresentações em Portland; essa era uma visita muito aguardada por todos da comitiva. Larry Kane, que estava sentado perto da asa esquerda, lembra-se de estar ouvindo uma conversa entre John e George, em que falavam da curiosidade deles sobre Brian Wilson, quando olhou casualmente pela janela. "Um dos motores estava em chamas", conta Kane. Tentando não atrair atenção demais, ele foi até a cabine e avisou o piloto, que verbalizou exatamente o que passava pela cabeça de Kane: "*Que merda!*" Aquilo era mais do que qualquer um poderia esperar. A inevitável fumaça negra finalmente alertou os outros passageiros, que correram para as janelas. "John entrou em pânico. Ele foi até a porta de emergência e tentou abri-la. Nós estávamos a quase 2,5 mil metros de altitude, e foi preciso vários de nós para tirá-lo de lá. E aí foi George quem entrou em pânico." Sem dúvida, ele e os outros se lembraram de Buddy Holly.* O clima se tornou sinistro, enquanto o piloto lutava para manter o controle do avião. John sentou-se ao lado de Paul, e eles ficaram "sentados em silêncio, com expressão fixa e séria", enquanto o aeroporto crescia à sua vista. Eles puderam ver os trabalhadores que forravam a pista de pouso com espuma e carros de bombeiros que corriam pelos lados. Ringo, "empalidecido", perguntou a um repórter o que fazer caso caíssem, mas qualquer resposta pareceria ridícula demais para ser posta em palavras.

---

* *O compositor e cantor americano Buddy Holly, de quem os Beatles gravaram "Words of Love" no LP* Beatles for Sale, *havia morrido num acidente aéreo em 3 de fevereiro de 1959. (N. do E.)*

Felizmente, o avião, soltando fumaça, escorregou de barriga no mar de espuma branca, e parou com segurança a quase 1 quilômetro do terminal. Quando as hélices pararam, fez-se um longo e ansioso silêncio. Ele só foi quebrado por um gemido vindo dos fundos, enquanto John se levantava. Com as mãos em volta da boca, ele anunciou: "Beatles, mulheres e crianças primeiro!"

◆◆◆

Quando os Beatles chegaram a Los Angeles dois dias depois, ainda abalados pelo pouso de emergência, eles finalmente conseguiram o que mais queriam: paz e tranqüilidade. Tinham pela frente duas apresentações com lotação já esgotada no Hollywood Bowl, seguidas de uma tentadora folga de quarto dias; ao invés de se confinarem numa suíte de hotel, Brian alugou para eles uma luxuosa casa em uma via isolada em Benedict Canyon, próxima à Mulholland Drive. Ela tinha tudo o que eles queriam – *chefs* de cozinha, arrumadeiras, entrada imponente, piscina olímpica, sala de cinema particular e um jardim exuberante que exalava o aroma de buganvílias. Melhor ainda, não havia comitiva, jornalistas intrometidos nem DJs irritantes – e nada de Brian, nem executivos de gravadoras. E, o melhor de tudo: nada de fãs. O terreno era acidentado e a piscina ficava na borda de uma encosta pontilhada por uma vegetação rasteira, com cactos e pedras enormes.

Durante aqueles dias calmos, sob um céu de cartão-postal, os Beatles relaxaram à beira da piscina, tragando os "maiores baseados" que alguém já havia enrolado e se empanturrando com um bufê interminável para aplacar a "larica". John e Mal nadavam com os cigarros na boca, vendo quem conseguia mantê-los acesos por mais tempo. Paul dedilhava distraidamente um violão, enquanto Ringo, e depois John, experimentavam uma seleção de roupas esporte enviadas por uma butique de Hollywood. À noite, eles se reuniram na sala de cinema para uma pré-estréia de *O que é que há, gatinha?*

Ao longo do dia seguinte, receberam visitas de celebridades – Eleanor Bron, a atriz que co-estrelou *Help!*, Joan Baez, Peter Fonda e metade dos Byrds, junto com algumas apetitosas garotas cedidas pela Mansão da Playboy, enviadas para alegrar os rapazes. A pedido de Tony Barrow, a imprensa também os visitou (como um gesto de boa vontade), mas os jornalistas foram fortemente patrulhados para não importunar os rapazes.

Havia algo que eles queriam esconder. John e George esperavam pela oportunidade perfeita para fazer outra viagem com ácido e decidiram que aquele era o lugar ideal. Seu objetivo era iniciar Paul e Ringo, porque, como explicou George, depois da viagem, "nós não conseguíamos mais nos identificar com eles". A experiência havia mudado a visão de mundo dos dois, se não a própria vida deles; e, como os Beatles eram uma família facciosa

com uma visão única e unificada, era essencial que todos, especialmente os companheiros, estivessem em sintonia. "Conseguimos um pouco [de ácido] em Nova York; estava em torrões de açúcar embrulhados em papel-alumínio, que carregamos durante toda a turnê até chegar a L. A."

Paul, cuidadoso como sempre, não queria saber daquilo. Mas Ringo sim, assim como Neil, que ficou com a parte de Paul, deixando o bastante para Roger McGuinn, David Crosby e Peter Fonda. "Nós ficamos doidos de LSD", lembra Fonda, que se juntou aos convidados à beira da piscina, enquanto Paul trabalhava em sua tarefa usual de "manter tudo calmo e equilibrado".

Lá pelo meio-dia, as colinas na frente da casa foram cobertas por adolescentes que gritavam e berravam à menor movimentação, até mesmo quando alguma arrumadeira aparecia na varanda. Vários jovens tentaram escalar o barranco íngreme até a casa, mas foram interceptados por seguranças, que os levaram para um lugar seguro ao invés de deixá-los se arriscar a cair colina abaixo. Para piorar as coisas, três garotas alugaram um helicóptero e sobrevoaram a casa tão baixo que ele chegou a agitar a água da piscina. "Os Beatles gostavam da ingenuidade daquilo, na verdade", disse Tony Barrow; "eles sorriam e posavam para as garotas, que se inclinavam perigosamente para fora do helicóptero, tirando fotos e acenando." Apenas George se irritou. Ele estava zanzando pela piscina, chapado e curtindo aquela "sensação fantástica", mas, quando as garotas voaram ali por cima, se enterrou numa *chaise longue* entre McGuinn e Fonda e entrou em pânico profundo. "Ele disse: 'Sabe, cara, estou me sentindo como se fosse morrer'", lembra Fonda, que tentou convencer George de que o LSD ocasionalmente criava reações estranhas que deviam ser ignoradas. Os dois "discutiram aquilo por um tempo", até que Fonda sentiu que um pânico verdadeiro se apossava do outro e decidiu enfrentar a sensação de frente. "Bom, escute aqui", ele confidenciou a George, "eu sei como é estar morto, cara." E explicou como, em 1950, aos dez anos de idade, ele tinha atirado acidentalmente em si próprio enquanto brincava com uma velha pistola e perdera tanto sangue que seu coração havia parado três vezes. "O lance é que eu quase morri. Mas não estou morto. Estou aqui, estou vivo. Está tudo bem, George – tudo vai ficar bem."

John, que estava passando por ali e ouviu apenas um fragmento da conversa, inclinou-se reprovadoramente sobre eles. "Como assim, você sabe como é estar morto?"

Fonda, mais do que "um pouco chapado", olhou inexpressivamente para ele. "Eu sei como é estar morto."

"Quem colocou essa merda na sua cabeça?", rosnou John.

Os dois beatles viram, meio fascinados, meio horrorizados, Fonda erguer a camisa para mostrar uma cicatriz. "Eu sei como é estar morto", ele repetiu, o que, nesse momento, começou a incomodar George também.

Coisas estranhas abundavam em Los Angeles. Primeiro, a polícia se recusou a cooperar com os Beatles, dizendo que "não poderia se responsabilizar pela segurança deles". Depois, Phil Spector os convidou a ir à sua mansão e fez uma apresentação de drogas e armas. Ambas as circunstâncias proporcionaram alguns momentos incômodos para os rapazes, mas nada que pudesse competir com a visita a Elvis.

Havia mais de um ano que Brian e o Coronel Parker estavam tentando agendar um encontro entre seus megaastros, tendo apenas os egos – gigantescos egos – deles como empecilho. "Ávido para proteger o prestígio de seus artistas", nenhum dos empresários queria piscar primeiro quanto à decisão de quem aceitaria o convite do outro. Afinal, os Beatles cederam, concordando em fazer uma visita ao rei.

Elvis tinha acabado de voltar de Honolulu, onde havia filmado *Feitiço havaiano* [*Blue Hawaii*], e estava encafuado com a máfia de Memphis numa casa alugada em Bel-Air. Quando os Beatles chegaram, um pouco depois das 10 horas da noite, em 27 de agosto, eles estavam "rindo [...] histéricos", parte pelo nervosismo, do qual todos sofriam, parte pelos baseados que tinham compartilhado no carro. A casa era muito, muito grande e extravagante – "como uma boate", pensou John. Lá dentro, Elvis estava acomodado soberanamente em um enorme sofá em formato de ferradura – o rei, maior que o mundo, com uma blusa vermelha por baixo de uma jaqueta preta justa e calças pretas. Com um braço, ele enlaçava sua rainha, Priscilla Beaulieu, e em volta estavam seus fiéis escudeiros: Joe Esposito, Marty Lacker, Billy Smith, Jerry Schilling, Alan Fortas e Sonny West.

Talvez mais do que todos, John ficou abalado pela visão de seu ídolo de infância. Antes que ele comprasse um violão, antes do skiffle, antes de Paul, George e Stu, antes de sua própria odisséia pop, John tinha escutado "Heartbreak Hotel" e descobrira que "aquilo era o máximo para mim". Agora, John recorria a brincadeiras, encenações, e a falar sem parar como se fosse o inspetor Closeau.

"Ah, entom esse é você!", ele brincou, tentando fazer um sotaque e olhando distraidamente para o anfitrião por sobre os óculos.

Os outros beatles estavam atônitos, olhando em volta para o cenário ao estilo de Las Vegas, com mesas de bilhar e carteado, além de roletas que entulhavam o lugar. Uma *jukebox* bem-abastecida ronronava num canto. A sala era banhada por uma luz vermelha e azul, o que criava a aparência de uma boate barata. Ninguém sabia o que fazer ou dizer. Após um breve e embaraçoso silêncio, Elvis os chamou para se sentar ao lado dele, mas se cansou dos olhares vazios dos Beatles – "Era a adoração de um herói de alto nível", admitiu Paul – e começou a zapear nervosamente pelos canais do aparelho de televisão, que tinha o tamanho de uma parede.

"Se vocês vão ficar aí parados só olhando pra mim, eu vou pra cama", bufou Elvis, jogando o controle remoto na mesa de café. Virando-se para a namorada, ele disse: "Por hoje é só, certo, Cilla? Não queria que isto aqui acabasse como um bando de súditos visitando o rei. Achei que íamos relaxar, conversar sobre música e tocar um pouco".

"Isso seria ótimo", disse Paul, sugerindo que tentassem tocar uma música da "outra Cilla" – Cilla Black –, e nesse momento surgiram guitarras e um piano branco, além de bebidas. "Nós plugamos os instrumentos, tocamos e cantamos... 'You're My World'", lembra-se John. Soltando-se aos poucos, eles emendaram alguns dos sucessos de Presley – "That's All Right (Mama)" e "Blue Suede Shoes", com Elvis levando a melodia e Paul improvisando ao piano –, e encerraram com "I Feel Fine".

A essa altura, John havia passado para um tom mais espinhento. "Ê assim que isso deverria serr", ele arremedou não se sabe quem, "uma pequena rreuniom caseirra com alguns amigos e um poco de musique." Chris Hutchins, que relembrou a visita em sua crônica de 1994, *Elvis Meets The Beatles*, escreveu que além do falso sotaque francês, John cutucou Elvis grosseiramente – e nada menos que na frente de seus amigos –, mencionando sua falta de pegada, os compactos melosos que lançara depois de servir o exército, e sua série de filmes-pipoca. "Pode ser que eu grave algumas coisas e derrube vocês", disse Elvis, dando de ombros, sentindo-se pressionado a responder. Ninguém conseguia dissipar as "sutilezas incômodas [...] e a alegria superficial" que pontuaram a noite até um pouco depois das 2 da madrugada, quando os Beatles finalmente partiram.

"Agrradeço pela música", disse John, indo embora, e então gritou: "Longa vida ao Rei!"

No dia seguinte, a multidão de jornalistas famintos que cobria a turnê atacou o assunto do encontro histórico, que foi exposto à imprensa – e organizado, em grande parte, para agradar aos dois empresários – por Tony Barrow. Os jornalistas foram abastecidos com volumes generosos de citações de cada um dos Beatles, que tropeçaram uns nos outros na pressa de cumprimentar o ídolo. Apenas em particular, John viria a admitir como realmente se sentiu. "Foi um monte de baboseiras", ele concluiu. "Foi como visitar Englebert Humperdinck."

◆◆◆

Depois da última apresentação dos Beatles – em 31 de agosto de 1965, no Cow Palace, em San Francisco –, todos estavam prontos para voltar para casa.

O tom da multidão em San Francisco era um pouco "selvagem" demais, até mesmo para os Beatles, que pensavam já ter visto de tudo. Antes do espetáculo, Wendy Hanson foi mordida por uma fã que subiu no capô de seu carro. Ouvir sobre o incidente deixou John

"nervoso". Supersticioso por natureza, ele via acontecimentos fortuitos como presságios, e quando entrou no palco e encontrou as guitarras desafinadas isso disparou vários alarmes dentro dele. Paul teve quase a mesma reação quando viu "o terrível amontoado de fãs contra o palco". Uma gigantesca manada de adolescentes havia atravessado as barricadas e se lançava adiante, onda após onda, tentando pular no palco, apenas para ser jogada de volta para trás por ajudantes de palco. "Calma!", gritava Paul para eles. "As coisas estão ficando perigosas." Mas não adiantava. Uma jovem pulou sobre os amplificadores e arrancou o chapéu da cabeça de John antes de mergulhar de volta à platéia. Um segurança foi nocauteado por uma garrafa de coca-cola e mais de duzentos fãs desmaiaram. Paul até parou a apresentação no meio, para que a polícia pudesse resgatar uma mulher grávida que estava sendo pisoteada. "Em determinado momento, olhei para baixo e vi Joan Baez tentando levantar alguns jovens e acordá-los com sais de cheiro", lembra Tony Barrow, que acrescenta haver temido por sua vida. Finalmente, os Beatles se cansaram e foram embora, deixando Ringo para proferir uma frase final muito apropriada. "Nós sobrevivemos", ele disse a um entrevistador. "É isso que importa, não é?"

[IV]

No outono de 1965, os Beatles tiraram longas férias coletivas. O luxo de seis semanas de folga permitiu que os rapazes resolvessem pendências pessoais e se afastassem do brilho consumista que havia iluminado um dos períodos mais produtivos de sua carreira. Revertendo o padrão que vinha governando sua vida, as férias lhes deram tempo de se acomodar em suas casas novas, ver amigos e *dormir*. A beatlemania continuava sem eles. *Help!* os manteve nas rádios e garantiu platéias lotadas e delirantes, enquanto o compacto de Paul, "Yesterday", lançado apenas nos Estados Unidos, dominou o primeiro lugar das paradas da *Billboard* por quatro semanas seguidas, fazendo surgir uma enxurrada de *covers* competentes, embora não muito inspirados, gravados por Marianne Faithfull, Tony Bennett, Sarah Vaughan e Andy Williams. A única comoção durante esse raro hiato foi causada por Ringo Starr, quando, em 13 de setembro, Maureen deu à luz um menino – "um pequeno garotão", como Ringo o chamou –, no Hospital Maternidade Queen Charlotte, a quem os pais, excentricamente, chamaram de Zak. "Não vou deixar Zak virar baterista!", jurou Ringo aos repórteres do lado de fora da sala de parto, mas aquilo não dependia dele, e, caso ele não percebesse isso, a maioria dos sorridentes jornalistas sim.

Enquanto isso, aproximava-se 12 de outubro, o primeiro dia de gravação de um novo LP nos estúdios de Abbey Road. A EMI insistiu na data, para que houvesse novos produtos

dos Beatles disponíveis nas festas de fim de ano. A única música pronta era "Wait", que havia sido concluída quando estavam nas Baamas gravando a trilha sonora de *Help!* Fora isso, John e Paul "teriam de criar uma dúzia de novas canções" em pouco mais do que duas semanas, o que parecia uma proeza impossível, mesmo para eles.

Uma coisa era certa: o novo disco não seria parecido com nada do que já tinham feito. Havia muita coisa acontecendo no ambiente do rock, muita criatividade no ar. Paul falou pelos outros quando se queixou de "estar cansado de fazer a mesma coisa". Letras como "Can't Buy Me Love" e "Do You Want to Know a Secret" não pareciam mais relevantes. Os Beatles haviam evoluído emocionalmente, preocupados com seus pensamentos interiores e com os sentimentos que gradualmente moldavam sua vida adulta. "Você não pode cantar músicas de 15 anos quando tem 20, porque não tem as mesmas idéias dos 15 anos aos 20", explicou Paul. "Nós estávamos progredindo em todas as áreas da vida", lembrou Ringo, "abrindo-nos para várias novas atitudes." E eles evoluíram artisticamente. "De repente estávamos ouvindo sons que não percebíamos antes", observou George. Eles permaneciam tremendamente influenciados pelo R&B americano – embora gravitando agora na direção de artistas do estilo Stax e Motown, em vez de seguirem Little Richard e Chuck Berry –, mas outras formas e diversas fontes que haviam orbitado em volta deles finalmente começaram a se amalgamar. Certamente, alguns padrões do jazz e o fraseado country sempre figuravam nas músicas dos Beatles, para não mencionar a influência do *music hall**, ainda dominante em cada aspecto de sua carreira. No entanto, levou tempo para que aprendessem a juntar todas essas peças.

Como Paul bem sabia, por ser ouvinte ávido de rádios pop, o verão de 1965 já havia produzido um rico filão de compactos excepcionais de sucesso, que tinham em comum uma excêntrica originalidade. Dylan iniciou o movimento, não apenas com "Like a Rolling Stone", mas também com a interpretação feita pelos Byrds de sua "Mr. Tambourine Man", que impulsionou esse processo para outra dimensão lírica. Os Animals ofereciam seu melodrama blues, "We Gotta Get Out of This Place", seguido pela icônica "My Generation", do grupo The Who, "Concrete and Clay", dos Unit 4 + 2, e "For Your Love", dos Yardbirds. Podemos apenas imaginar o enorme impacto criado pelos ágeis sucessos "The Last Time" e "Satisfaction", dos Stones. Em contraste, "California Girls", dos Beach Boys, parecia ser a perfeita confecção pop para contrabalançar as alegorias fumegantes.

A competição acabou se tornando o estímulo de que John e Paul precisavam. Ao longo do começo de outubro, as músicas brotaram de suas guitarras, uma após outra, cada uma mais diferente e revolucionária que a anterior. No mínimo, o prazo de duas semanas pareceu afiar o foco na tarefa de transformar e matizar o tom dos Beatles.

---

* *Espetáculo de variedades e música, em tonalidade cômica, muito comum no Reino Unido até a década de 1960. (N. do T.)*

Em "Norwegian Wood", que John havia começado em fevereiro, enquanto esquiava em St. Moritz, eles deram uma voz taciturna e vagamente oriental a um furtivo relacionamento adulto. Não havia nada previsível em "Norwegian Wood", nem na letra – "uma historinha muito amarga", como George Martin se referiu a ela – nem na música. John afirmou ter baseado a narrativa em um caso que havia tido – com Maureen Cleave, segundo conhecidos – e que ela era "uma música totalmente minha", falando sobre a composição como um todo. Décadas depois, Paul deu sua versão sobre o assunto, nos mínimos detalhes, a começar pelo título estranho, que disse ser uma piada deles sobre as paredes de pinheiro baratas do quarto de Peter Asher. "[John] criou a primeira estrofe", disse Paul, mas só a primeira frase e nada mais, até onde ele conseguia se lembrar, a não ser talvez pela melodia básica. De fato, não havia evidências de que John tivesse alguma coisa além de uma idéia geral do caminho que deviam trilhar. Mas não importava: assim que iniciavam uma canção, nenhum obstáculo poderia deter o embalo. As coisas simplesmente fluíam, a personagem da menina, ou "*bird*", sua rejeição ao amante e a penitência do rapaz – "to sleep in the bath" ["dormir na banheira"] – e a vingança dele na manhã seguinte, depois que "this bird had flown" ["o pássaro tinha voado"]. Da forma como Paul a relembrou, eles escreveram grande parte da música juntos em uma única tarde, durante uma sessão produtiva em Weybridge.

A casa de John também foi palco de "Drive My Car", que Paul classificou como uma das mais "matreiras" que enfrentaram durante o processo de composição. Paul havia feito um esboço básico da música no caminho até lá, vindo de Londres. Quando chegou, ela já estava pronta em sua cabeça, mas "a letra era um desastre", ele admitiu, "e eu sabia disso". *Baby, you can buy me golden rings* ["Querida, você pode me comprar anéis de ouro"]. John disse que era "um lixo" e a desprezou por ser "melosa demais". Além disso, ela não engrenava. E, quanto mais a tocavam e a reescreviam, mais complicada a frase se tornava, de modo parecido com o impasse dos "ovos mexidos" de "Yesterday". Tentativa após tentativa resultava no mesmo problema. Quando a letra ameaçou bloquear toda a sessão de composição, John e Paul cogitaram jogar a toalha. Mas em vez disso foram tomar chá, ainda não resolvidos: uma ótima melodia, com nada em que se apoiar. Quando voltaram ao sótão meia hora depois, fizeram outra tentativa e substituíram o tema central por uma idéia que John sugeriu: *drive my car* ["dirija meu carro"] – talvez, como Paul assinalou, para usar o velho eufemismo do blues para o sexo, ou simplesmente porque soava bem. "Baby, you can drive my car" ["Querida, você pode dirigir meu carro"]. Uma narrativa inteira fluiu a partir disso, com ricas alegorias e indiretas. Ela ganhou vida no estúdio, decolou, com um insinuante *riff* de piano e um ritmo muito sólido, ressaltados por um baixo com influências de soul e um tema de guitarra "parecido com 'Respect', de Otis Redding", lembrou George, que enfatizava ainda mais a pegada bem básica da música.

Nos dias que se seguiram, uma série de canções evoluiu assumindo uma nova forma: o ato da auto-exploração e letras confessionais. John se sentiu especialmente compelido a explorar por meio de suas músicas a revolução emocional que lhe agitava a vida. Seu dilema se focava basicamente no decoro: ele conseguiria se safar escrevendo letras emocionalmente carregadas e cheias de alegorias, que revelariam verdades obscuras? Quando os fãs dos Beatles iriam querer saber sobre questões intensamente pessoais? E quanto disso ele estava disposto a compartilhar com eles?

Para driblar essas questões, John recorreu inicialmente a narrativas em terceira pessoa, uma tática especialmente predominante na seminal "Nowhere Man". Ele começou a usar esse artifício após uma noitada vagando por boates e usando drogas, e chegando a Kenwood mais alto do que uma pipa. Depois de desabar no sofá do sótão, John disse ter "passado cinco horas naquela manhã tentando compor uma música que fosse boa e profunda", até finalmente desistir e cair no sono. Em algum momento, parece que John acordou com uma idéia: "Eu pensei em mim mesmo como um *Nowhere Man sitting in his Nowhere Land* ['um Homem de Lugar Nenhum em sua Terra de Lugar Nenhum']"; depois disso vieram a letra e a música – "a coisa toda" –, de uma só vez. Paul apareceu algum tempo depois e o ajudou a aparar as arestas da música, embora um pouco incerto quanto ao caráter pessoal explícito na letra. "Eu acho [...] que era sobre a situação do casamento dele", supôs Paul, ciente de que John já estava entediado com Cynthia, frustrado por sua timidez e aversão às drogas. "Nowhere Man" é uma canção reflexiva, "um lamento", impregnada por um denso *páthos* harmônico, com as vozes que se entrelaçam, cansadas, numa coluna de melancolia. O mesmo pode ser dito a respeito de "Girl", uma fantasia de John sobre "*aquela* garota – aquela que muitos de nós estávamos procurando", ele revelou – embora ela envolva mais desejo do que melancolia. Uma das últimas músicas gravadas para o disco, "Run for Your Life", foi despida até revelar seu núcleo acústico essencial, com alguma ajuda do apreciável contraponto da guitarra de George, assim como da mixagem.

Nenhum artificialismo se introduziu em "In My Life", onde John até abandonou a tímida cortina de fumaça da terceira pessoa por uma abordagem diretamente autobiográfica. Foi a primeira vez em que ele colocou conscientemente "uma parte literária [de si próprio] numa letra". E, ao contrário de "Norwegian Wood", nada foi disfarçado com abstrações. Da forma como foi originalmente concebida, "In My Life" era uma composição magnífica, influenciada por todos os lugares queridos da infância de John em Liverpool: Menlove Avenue, Penny Lane, Strawberry Fields, a estação dos bondes e o terminal de ônibus. "Eu esbocei a composição depois de matutar sobre a descrição jornalística de um passeio de casa até o centro da cidade em um ônibus, dando o nome de cada lugar", lembrava ele. Porém, quando terminou, a estrutura o entediou. Era muito parecida com um diário de viagem,

nostálgico e sentimental demais. Praticamente nada daquilo sobreviveu à reforma que se seguiu. Assim que Paul arriscou mexer na composição, os lugares que John identificava foram eliminados e substituídos por duas estrofes em que ele apenas aludia a eles e meditava sobre o passado.

A canção resultante é um destaque entre inúmeras jóias, não apenas daquele disco, mas de todas as composições de Lennon e McCartney. Seria difícil encontrar alguma melodia mais bela, distinta e inesquecível; durante as horas que John e Paul passaram reformulando-a, cada acorde, cada batida adicionava novas camadas de cor. Nenhuma de suas composições é tão contida – nem mais pungente. John reivindicou orgulhosamente a autoria da canção ao longo de sua vida, e "In My Life" certamente tem sua marca; poucas outras músicas revelam sua sensibilidade romântica mais claramente. Mas Paul argumenta que, embora a "inspiração original", o "esboço", fosse de John, quando eles terminaram de reformulá-la, "preenchendo o resto dos versos", apenas "algumas poucas frases" do original restaram. Segundo Paul, eles reescreveram tudo, menos as frases de abertura, com Paul sozinho tendo "escrito a melodia toda" baseado em um tema de Smokey Robinson, "com os acordes menores e algumas harmonizações" emprestadas de discos dos Miracles.

É possível perceber suas discretas marcas digitais em vários pontos do material novo. Juntos, John e Paul compuseram "The Word", "You Won't See Me" e "What Goes On" em rápida sucessão. "I'm Looking Through You" foi inspirada no relacionamento de Paul com Jane Asher, que havia chegado a um incômodo impasse. "Eles eram como dois trens em alta velocidade", observou John Dunbar, fantástico personagem do *underground* britânico, "correndo em trilhos opostos. Paul gostava de ter Jane por perto – quando lhe convinha. Mas era possível perceber que ele estava gradualmente perdendo a paciência com ela." E o interesse. Jane não pretendia se casar – ainda não, pelo menos –, e Paul não se sentia "à vontade" ao continuar acomodado com ela. Além disso, havia claramente algum atrito, como resultado de suas respectivas carreiras. "A estrela de Jane estava despontando", diz Tony Barrow, "e Paul não gostava de ser ofuscado." Ela se recusava a assumir o papel de incentivadora dos Beatles. "Houve períodos em que ele talvez tenha preferido que ela assumisse o papel de dona de casa, e isso não aconteceria de modo algum. Jane amava o teatro e também amava Paul, mas não estava disposta a desistir de uma paixão pela outra." Paul admitiu ter ficado "decepcionado com o compromisso dela" com o palco e ter reagido com petulância: "*I can see through your façade – I'm looking through you* ['Eu posso ver através da sua fachada – Estou olhando através de você']."

A música aproximou Paul e John um passo a mais da finalização do disco, mas ainda faltavam uma ou duas músicas. Os Beatles estavam determinados a prover o LP de catorze

músicas inéditas.* "É uma questão do valor oferecido em troca do dinheiro, mais do que tudo", explicou Paul em uma retrospectiva de final de ano para o *Herald Tribune*; "queríamos oferecer o que gostávamos de receber quando *nós próprios* comprávamos discos." Era um gesto generoso, mas não sem suas desvantagens. Eles estavam exaustos pelo esforço rigoroso que se haviam imposto. Nenhum dos dois tinha disposição de voltar a compor por algum tempo.

Mas eles precisavam. "Lembra aquela coisa francesa que você fazia nas festas de Mitchell?", John perguntou a Paul, referindo-se às farras "boêmias" noite adentro que freqüentavam no apartamento de Austin Mitchell, um dos professores da escola de artes de Liverpool. Paul sabia exatamente do que ele estava falando: uma seqüência instrumental preciosa, com um "quê francês", que ele tirava usando uma técnica de dedilhar as cordas do violão no estilo de Chet Atkins. "Bom, aquele é um som legal. Você devia fazer alguma coisa com aquilo."

De fato. Paul vinha brincando com uma letra construída em torno do nome Michelle e pensou que ela poderia combinar com a melodia. Para dar a jovialidade musical que o nome parecia sugerir, ele decidiu emendar algumas frases em francês, como tempero. *Michelle... ma belle.* Por acaso, ele estava passando o fim de semana com um velho amigo de Liverpool, Ivan Vaughan, cuja esposa, Janet, ensinava francês em uma escola primária, e que, a seu pedido, o ajudou a preencher o resto das expressões. Quando ele a tocou para John, a música já estava bastante adiantada, mas ainda faltava a segunda parte. "Eu andava ouvindo Nina Simone [interpretar] 'I Put a Spell on You'", lembrou John. "Havia uma parte que dizia: 'I love *you*, I love *you*, I love *you*'." Alterando a ênfase de "*you*" para "*love*", ele "adicionou um quê de blues" à mistura – e assim conseguiram terminar mais uma.

Eles estavam quase prontos – a não ser por um detalhe não exatamente pequeno. George Martin estava com a EMI havia catorze anos, dez deles como diretor da Parlophone, e, depois de uma renegociação desvantajosa de contrato em 1963, ainda ganhava menos de 70 libras por semana. Todos os seus pedidos de obter comissão sobre as vendas foram prontamente rejeitados – o que era uma situação ainda mais incrível quando se levava em conta seu monumental esforço para melhorar a qualidade do trabalho de sete ou oito artistas da NEMS, isso sem mencionar os Beatles. "Eu ficava no estúdio 24 horas por dia", argumentou Martin. "Sabe, você não fica 37 das 52 semanas do ano no primeiro lugar das paradas sem trabalhar muito arduamente."

---

* Na versão americana, a Capitol reduziu o conteúdo para onze faixas, maximizando assim os lucros, mas alterando substancialmente a personalidade do disco.

Mesmo assim, para a gravadora, negociar uma comissão estava fora de questão. Os produtores e o pessoal do departamento artístico eram robôs, cifras, sem nenhum direito a *royalties* – nem mesmo um carro ou um ínfimo bônus de Natal. Martin, que não apenas gerou dezenas de milhões de dólares, revertendo os magros lucros da EMI, mas que foi também bastante responsável pela inserção do selo na era do rock'n'roll, claramente merecia pelo menos algum tipo de compensação como representante de vendas da empresa, uma recompensa pelo seu extraordinário sucesso – ou pelo menos era o que ele pensava.

A EMI protelou o assunto até o verão de 1964, quando Martin informou à gravadora que não iria mais renovar o contrato. Len Wood tentou negociar um novo acordo, mas cada proposta que ele fazia era mais absurda, mais arrogante – e, no fundo, insultante – do que a anterior. Porém, quando, numa derradeira reunião, Wood, sentado rígida e altivamente atrás de sua mesa polida do tamanho de um iate, propôs um acordo pelo qual Martin seria forçado a reembolsar a EMI por custos departamentais de seu próprio bolso, o produtor puxou o fio da tomada. "Muito obrigado", George o informou. "Estou indo embora."

Martin decidiu iniciar uma empresa de produção independente – um conceito revolucionário, "um choque na indústria fonográfica", segundo a *NME* –, que ofereceria os serviços de sua equipe aos selos por uma taxa respeitável de direitos. Não apenas isso, mas George estava levando dois jovens produtores de primeira linha da EMI, Ron Richards e John Burgess, assim como Peter Sullivan, da Decca, junto com ele. Isso deu a eles – ou à A.I.R. (Associated Independent Recordings), como seria chamada a empresa – uma carteira de artistas que incluía Adam Faith, Manfred Mann, Cilla Black, Tom Jones, Peter and Gordon, The Hollies, Gerry and The Pacemakers, Matt Monro, Freddy and The Dreamers, Billy J. Kramer, P. J. Proby, Lulu, The Fourmost e, é claro, The Beatles.

Sem esperar pela definição dos detalhes do futuro papel de Martin, os Beatles começaram a trabalhar no novo disco, entrando em um período durante o qual seus esforços reunidos mais uma vez produziram um estilo revolucionário, que alteraria o rumo da música pop. "Pela primeira vez, começamos a pensar nos discos como obras de arte, como entidades completas", explicou Martin. Isso soava suspeitamente pretensioso, como um requinte desnecessário para o rock'n'roll, mas de forma alguma pareceu tolher o processo de gravação. Nas sessões que se seguiram, os Beatles, junto com seu fiel produtor, descobriram um canal que nunca havia sido explorado antes, no qual o som, a forma como a música era abordada e gravada, assumia um papel tão importante quanto a canção em si. A composição se tornou mais experimental. "O próprio estúdio estava cheio de instrumentos: harmônios, pianos preparados, uma celesta e um órgão Hammond", lembrou George. "É por isso que usamos todos aqueles sons diferentes nos nossos discos – porque eles estavam *lá*."

Harrison, embora não fosse ainda exímio na execução do instrumento, ficara fascinado com o *sitar*, o alaúde indiano popularizado por um amigo de Wendy Hanson, Ravi Shankar, e criou um arranjo sutil que ajudava a dramatizar "Norwegian Wood". Vista retrospectivamente, essa faixa parece ser peça menor da construção musical, tendo como extra apenas o acréscimo do instrumento indiano, mas aquele *sitar* foi capaz de revirar mais do que uma cabeça. Até onde Ringo podia ver, ele era "revolucionário", uma mudança de direção, se não uma reformulação da atitude do grupo. "Todos nós nos tornamos abertos a qualquer coisa depois que George introduziu a cítara indiana", disse ele. A partir dali, "você podia aparecer com qualquer coisa, desde que ela pudesse fazer soar uma nota musical".

Tais experimentos foram apressados por Martin. "Ele encontrava soluções técnicas fantásticas, desacelerando o piano e coisas do tipo", lembrou John. "Eles eram incrivelmente curiosos quanto ao processo de gravação", lembrou Martin; "queriam saber o que poderiam fazer que outras pessoas ainda não tivessem feito." Uma regra foi imediatamente estabelecida: Martin sabia que não devia desprezar o interesse deles pela experimentação. Para cada conceito experimental que caía, outros quatro não apenas decolavam, como voavam alto.

Quando o tema era terminologia musical, no entanto, não conseguiam falar a mesma língua. Não só nenhum dos beatles tinha algum tipo de formação técnica, como nenhum deles era capaz de ler uma nota sequer. Para driblar a falta de comunicação, desenvolveram uma afinidade com o eloqüente Martin, que facilitava as discussões sobre música, sem o jargão carregado da teoria. "Ponha um pouco de cor aqui", eles podiam sugerir. "Dê mais impacto." Na música "In My Life", que requeria um trecho instrumental entre os versos, as instruções de John se resumiram a: "Toque como Bach". Trocas de idéias como essas reanimaram Martin, que encarava cada uma das invenções abstratas deles como um desafio.

Toque como Bach. Essa idéia o intrigou especialmente. Eles precisavam preencher cerca de doze compassos com um solo de piano que desse à música um toque clássico. Martin sentiu que poderia tentar. Mesmo não sendo pianista de formação, ele conseguiu criar um trecho muito bom, que se aproximava do "algo com um quê de barroco" que John havia pedido. "Escrevi rapidamente uma invenção contrapontística a duas vozes à Bach [para piano]", lembrou Martin, "mas era rápida demais para que eu conseguisse tocá-la. Então reduzi a velocidade da fita à metade [...] e depois a acelerei [na mixagem]", um truque de produção que lhe permitiu simular um cravo elisabetano. Em outra ocasião, colocamos algumas folhas de jornal entre as cordas do piano "para criar um som diferente".

Martin também compôs a figura musical do meio de "Michelle", pegando a estrutura básica de acordes da música e invertendo-a como uma seqüência instrumental, que John tocou contra o solo de guitarra de George. Chamou essas técnicas de "meras manipulações

dos recursos que tínhamos na época", mas isso seria como interpretar Hamlet apenas vestindo o figurino. Os recursos precisam de pessoas talentosas para manipulá-los, e os Beatles, com a hábil assistência de George Martin, injetaram originalidade e ousadia à mistura que indicava as grandes inovações artísticas que estavam por vir.

"Aquele foi o disco da mudança", disse Ringo. Sob qualquer prisma, ele seria uma obra-prima. Os Beatles já haviam definido um conceito para a capa: seria uma das elegantes fotografias do conjunto tiradas por Bob Freeman no jardim da casa de John em Weybridge. Vestiram roupas novas de camurça para a ocasião, e com um novo estilo: comportado, autoconfiante, cândido. Freeman havia usado mais de uma dúzia de filmes durante a sessão, e precisou consultar os Beatles para escolher a foto certa. Todos se reuniram no salão de um apartamento em Londres, numa noite, para ver as provas de contato que Freeman havia convertido em diapositivos. "Enquanto ele os projetava num pedaço de papelão branco do tamanho de um disco, Bob inclinou o papelão para trás sem querer", contou Paul. "Com aquilo, criou um efeito de alongar a perspectiva e os rostos." Mas que efeito fantástico! Aquilo lembrava as alucinações de uma viagem de ácido, em que tudo fica distorcido. Seria possível imprimir a foto daquele jeito? – eles se perguntaram. A resposta de Freeman – um retumbante "sim!" – iniciou uma discussão sobre a opinião de um *bluesman* americano sobre os Rolling Stones. "Bem, eles são bons, sabe", ele comentou, "mas aquilo é uma alma de plástico*." *Alma de plástico!* Que incrível, eles pensaram. Tinha um quê de sagacidade, e era irreverente. Um título de disco em potencial? Muito perto. Mas a foto elástica de Freeman levou a frase para outra direção, que todos acreditavam ser adequada. O nome do disco, todos concordaram, seria *Rubber Soul***.

---

* *Em inglês,* plastic soul. *(N. do T.)*

** "*Alma de borracha.*" *(N. do T.)*

MAESTRIA

Capítulo 29

Um espetáculo de horrores

[I]

"*Rubber Soul* derrubou todas as barreiras", diz Steve Winwood. "Ele fez a música adquirir uma nova dimensão, foi o marco inicial da era do rock da década de 1960 como a conhecemos hoje." Quase todo o mundo fez eco à afirmação de que os Beatles tinham "estabelecido novos padrões de qualidade", a ponto de levarem os músicos a reconsiderar a maneira de compor e gravar canções. A revista *Newsweek*, apenas dois anos depois de ter implicado com o corte de cabelos dos Beatles, assinalando a improbabilidade de eles terem realmente talento, voltou atrás, chamando-os de "Bardos do Pop" e referindo-se a suas músicas como obras "tão brilhantemente originais quanto qualquer outra composição criativa de hoje". E o *New York Times*, cujo mal-humorado crítico Jack Gould tinha feito a famosa referência aos Beatles como "refinado placebo para as massas", e a suas apresentações como "coisas datadas", prestou-lhes uma homenagem entusiasmada, com um artigo de cinco páginas na revista dominical do jornal, assinado pela mais amistosa Maureen Cleave.

Rotular – e menosprezar – o rock'n'roll sempre foi tarefa fácil, mas os Beatles, como notou um adepto da música erudita convertido ao som deles, tinham alcançado "conduzir a música na direção de estilos mais convencionais", especialmente com *Rubber Soul*, disco no qual conseguiram misturar "música gospel, country, contrapontos barrocos e até baladas populares francesas, em um estilo completamente singular".

Em 17 de dezembro de 1965, um punhado de discípulos de Sinatra, ao lado de Cilla Black, Esther Phillips, Henry Mancini, Marianne Faithfull, Ella Fitzgerald e um Peter Sellers "seriamente chapado", fizeram uma homenagem aos Beatles em um sofisticado programa de tevê chamado *The Music of Lennon and McCartney*. Os próprios John e Paul estavam presentes para promover o novo compacto, com "Day Tripper" e "We Can Work It Out", um disco que, atipicamente, foi lançado com ambas as canções etiquetadas como "lado A". Conforme esperado, o programa provocou uma explosão de interesse da parte dos artistas

em gravar suas músicas; nomes que iam de Ray Charles a Count Basie faziam suas escolhas pelo catálogo da Northern Songs. Em meados de 1966, o número de músicas de Lennon e McCartney regravadas por outros artistas chegou à cifra surpreendente de 88, em mais de 2.900 versões diferentes. Gershwin finalmente tinha um concorrente.

Embora o número de regravações se multiplicasse e as críticas a seu trabalho fossem elogiosas, os Beatles dispersavam-se como bolas de bilhar sem direção definida, desaparecendo em diferentes bolsões de Londres, que lhes proporcionavam o precioso anonimato. Os Lennons, os Starkeys, George e Pattie viviam convenientemente em comunidades próximas, a uma distância de menos de dez minutos de carro umas das outras, e, embora seus interesses individuais tomassem rumos distintos, a ligação deles com o grupo permaneceu intacta. Os Beatles continuavam "muito unidos", como lembrou Ringo. Muito embora tivessem trabalhado juntos quase diariamente nos oito anos anteriores, havia uma ligação sentimental, uma dedicação mútua autêntica, indelevelmente traçada entre eles. Ainda se encontravam socialmente e passavam as férias juntos; o Natal era, normalmente, a ocasião para um amplo encontro coletivo.

Porém, como os afluentes do Tâmisa ameaçavam congelar antes da época, em um inverno atipicamente frio, John, George e Ringo apegavam-se fortemente a suas casas, todas na mesma região do Surrey, enquanto Paul "acampava" no sótão da casa de Jane Asher, na Wimpole Street. Foi bem-vindo o cancelamento da turnê na primavera pelo Reino Unido (no fim das contas, eles não iriam fazer mais nenhuma turnê pelo país), embora Brian tenha se recusado a deixar de fazer uma volta rápida e de última hora pelo velho circuito dos cinemas. Mesmo assim, os Beatles se viam, finalmente, com um tempo precioso à sua disposição.

John, que estava se politizando ao tomar consciência dos eventos turbulentos que assolavam o mundo, aproveitou a oportunidade para seguir o noticiário, que devorava com voracidade, esquadrinhando "todos os jornais diários publicados na Grã-Bretanha", e também assistindo a infinitas horas de cobertura televisiva ao vivo dos acontecimentos mundiais durante o dia, dentro de um quarto pequeno, nos fundos da casa. O movimento pelos direitos civis, que se intensificava, o envolvimento americano no Sudeste Asiático e a atração exercida pelo psicodelismo eram assuntos que o fascinavam. À noite, entregava-se, inerte, aos programas *The Power Game*, *Danger Man* e *The Rat Catchers*. O trabalho de redação de um novo livro foi adiado, em favor da televisão – "Está previsto para sair este mês, mas só escrevi uma página!", dizia ele, como que se orgulhando disso.

Ringo dedicava tempo integral à família. "Nada o fazia mais feliz do que sentar-se à mesa da cozinha, comendo flocos de cereais, com Maureen e Zak", diz Ken Partridge, que o ajudou na elaboração do projeto de Sunny Heights (que incluía um clube particular sobre

a garagem, dotado de um bar com espelhos, uma mesa de bilhar, uma *jukebox* e, reverentemente, um retrato de John e Paul). Fora isso, Ringo desenvolvia a paixão pela fotografia artística, graças a uma sofisticada Nikon e a um olhar acima da média – e não desperdiçava nenhuma oportunidade de registrar "todos os momentos importantes na vida do filho". Ringo não tinha nenhum outro grande sonho. Embora adorasse a riqueza material, e já tivesse se tornado um homem rico – apesar de receber apenas uma fração dos lucros dos Beatles –, suas ambições, assim como as de muitos trabalhadores de Liverpool, eram incongruentemente modestas. Uma casa no campo era mais do que ele esperava da vida. Ter um bom trabalho – *um excelente trabalho* – e uma família adorável eram o suficiente para garantir sua satisfação, e, à parte um certo apego às coisas materiais, ele abriu mão da tentação de estabelecer objetivos mais ambiciosos.

Em atitude oposta, Paul percorria Londres inteira com empolgação, empanturrando-se de atividades e bens culturais, como se lhe restasse pouco tempo de vida. "As pessoas estão dizendo coisas, pintando coisas, escrevendo coisas e compondo coisas que são excelentes", disse ele, quase sem fôlego, a um repórter. "Eu *preciso* saber o que as pessoas estão fazendo." Para facilitar seu aculturamento, Paul tinha aulas de piano com um professor da Guildhall School of Music (a escola que George Martin freqüentou), estudando a obra dos compositores Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio, e lia poesia de vanguarda, que buscava nas prateleiras atulhadas da Better Books. "Foi uma época de muita liberdade, e de formação, para mim", lembrou ele. Em muitas noites, ele saía pinoteando pela cidade, na companhia de John Dunbar e esposa, Marianne Faithfull, ou aparecia no apartamento boêmio de Barry e Sue Miles, enroscando-se, em meio à confusão, no sofá (atipicamente duro) estilo *chaise longue* dos dois, para tomar um "porre" e discutir "todas aquelas idéias loucas" sobre a vida e a arte, enquanto escutavam jazz. Robert Fraser transformou-se em seu guru artístico e, por intermédio dele, Paul conheceu Andy Warhol, Claes Oldenburg e Jim Dine, bem como cineastas de pretensões artísticas como Michelangelo Antonioni, que estava no meio das gravações de seu *Blow-Up*. Rodeado pelas pessoas certas, Paul deleitava-se nesses ambientes, nos quais a própria celebridade dele não tinha a menor importância.

George emergiu publicamente de seu interlúdio romântico com a música indiana – "Às vezes, antes de ir para a cama", fantasiava ele, "imagino como seria estar dentro do *sitar* de Ravi" – e anunciou, em meados de janeiro, que se casaria com Pattie Boyd. A cerimônia, em si, não surpreendeu ninguém; os fãs dos Beatles a esperavam havia meses. Mas a data marcada para o evento, 21 de janeiro, num período em que John e Ringo tiravam férias em Trinidad, pegou a maioria dos amigos de surpresa. Ele e Pattie convidaram suas famílias com apenas alguns dias de antecedência, para uma cerimônia discreta no cartório de Leatherhead and Esher, em Epsom, perto da casa de George, tendo Paul e Brian como

padrinhos. George era, agora, o terceiro dos Beatles a ser "tirado de circulação" (ainda que somente na fachada), e não demorou a enfatizar a responsabilidade que seu gesto colocava sobre os ombros do resoluto Paul. "Ele é agora o único beatle que sobrou. [...] Não vai ter mais um momento de paz."

Mas Paul tinha outras coisas em mente. Ele e John tinham acabado de compor "Paperback Writer" e "Rain", bem como "Here, There and Everywhere", que haviam originalmente esboçado na Áustria, durante as filmagens de *Help!* E, durante os últimos dias de sua hospedagem no apartamento da família Asher, antes de se mudar para St. John's Wood, Paul começou a compor uma nova e ambiciosa canção. Nas tardes sombriamente cinzentas em que Margaret Asher não estava dando aulas de oboé, Paul refugiava-se na sala de música desordenada e de teto baixo, para (como ele dizia de maneira despreocupada) "vadiar". Ali, curvado sobre o robusto piano, ele compôs uma linha melódica triste, até pungente, enquanto permanecia, por alguns compassos, no acorde de mi menor. "Ola Na Tungee / Blowing his mind in the dark / With a pipeful of clay"*, dizia a letra, que Donovan se lembra de ter ouvido quando Paul apareceu em seu apartamento para uma *jam*, poucos dias mais tarde. As palavras não faziam sentido, tratava-se apenas de uma frase que ocupava um vazio ou que servia para mantê-lo ativo ao longo do processo de composição. "Normalmente, você apenas esboça a melodia, e a letra lhe vem à mente", explicava Paul, tempos depois. Ela se "insinua em seu inconsciente [...] e, quando isso acontece, é difícil livrar-se dela". Porém, não muito tempo depois, o verso evoluiu para "Dazzie-de-da-zu / Picks up the rice in the church where a wedding has been". *Picks up the rice in the church...*** Paul lembrou-se de que modo "essas palavras simplesmente caíram sobre a melodia"; foi como que por acidente, um daqueles momentos mágicos que sobrevinham a ele com o passar dos anos, aparentemente sem se materializar no início, "mas que começavam a ditar o tom da música como um todo".

Dazzie-de-da-zu tornou-se oficialmente Eleanor Rigby em março. Paul diz que tomou o primeiro nome emprestado de Eleanor Bron, a graciosa co-estrela do filme *Help!*, com quem "John teve um caso", e juntou-o a Rigby, o nome de uma velha loja, Rigby & Amp, na área portuária de Bristol, com a qual ele havia deparado durante uma visita para assistir à atuação de Jane no Old Vic. Era tão deliciosamente "comum": *Eleanor Rigby*... Paul não teve problemas para imaginar alguém com esse nome a recolher arroz no chão de uma igreja, a esperar à janela, a morrer sozinha. E essas imagens o ajudaram a "juntar todos os

---

* "*Ola Na Tungee / se baratinando no escuro / com um cachimbo de argila.*" (N. do T.)

** "*Recolhe o arroz na igreja / onde um casamento se realizou.*" (N. do T.)

pedaços" – a melodia e os acordes, tudo – antes de levar a música já quase terminada a John para que ele lhe desse os toques finais.

John também estivera ocupado esboçando músicas novas, nas quais trabalhava à tarde, na pequena sala de música, cheia de fumaça, do andar de cima de sua casa. Ali, apesar das interrupções de Julian e de seu crescente distanciamento de Cynthia, ele evitou composições épicas, com pretensões artísticas e inspiradas em Dylan, como "Norwegian Wood" e "In My Life", concentrando-se, em vez disso, na produção de uma série de músicas mais simples e assobiáveis. Não havia muito mais a ser modificado em "She Said She Said", que tinha sido inspirada na alucinante conversa com Peter Fonda à beira da piscina, e praticamente finalizada em Los Angeles (com exceção do título, que se materializou durante a sessão de gravação). Porém, duas músicas elaboradas se encontravam mais adiantadas: a expressiva e cadenciada "And Your Bird Can Sing", com seu exuberante *riff* de guitarra, e "Doctor Robert", que era "uma brincadeira", segundo John, censurando a clientela proeminente de um clínico-geral empolado de Nova York, que conseguia com ele a receita médica para o uso eventual de drogas. Sem nenhum consenso – ou prazo – um novo álbum estava germinando.

[II]

Os Beatles sempre se preocuparam em compor canções com sonoridade notável. Era hora, decidiram eles, de fazer também discos com sonoridade notável. Ao escutar os discos americanos, argumentavam, ouvia-se neles um brilho natural, um *entusiasmo* que emanava do aspecto técnico, que dava o tom pop à execução das canções. Mesmo em discos de 45 rotações, o som do baixo elétrico soava compacto e rico, com os agudos límpidos como cristal. "Os americanos pareciam estar à nossa frente, naquela época", admitiu Norman Smith, o excelente engenheiro de som do grupo. E isso deixava os Beatles muito frustrados. Eles tinham ouvidos impecáveis e conseguiam perceber a diferença.

Ter meramente a capacidade de ouvir, no entanto, não era suficiente para melhorar a situação em que se encontravam. Abbey Road ainda estava na Idade Média, no que dizia respeito à tecnologia. Os equipamentos de quatro canais usados na Inglaterra para gravar todos os tipos de artistas – da Filarmônica de Londres aos Herman's Hermits – eram vistos como dinossauros em outros lugares do mundo. Os microfones estavam obsoletos. Recomendava-se aos engenheiros que não fossem "criativos" – os executivos das gravadoras davam à criatividade o nome de "adulteração" – com os equipamentos. E ainda havia as normas, controladas pelos regulamentos tirânicos do estúdio, sobre até que ponto o som

poderia ser elaborado. "Os Beatles [...] estavam precisando urgentemente de equipamentos mais sofisticados, mais flexíveis, que pudessem proporcionar melhor definição de som", explicava Smith.

No entanto, ninguém alimentava grandes expectativas. Se a demanda deles fosse por conseguir um ambiente físico melhor no estúdio, ainda teriam de esperar um longo tempo. "O máximo que a EMI fez por eles foi instalar uma iluminação especial", recordou Martin, rindo, "[que se resumia a] três lâmpadas fluorescentes – uma branca, uma vermelha e outra azul." "E como é em Memphis?", lembrou alguém. Memphis: as divisões originais do ritmo acelerado, os sopros cheios de energia, o desempenho desinibido, inspirado nos gospels e renascido recentemente no formato de soul – a energia de alta voltagem presente nos discos de Bobby Bland e Otis Redding, sob os auspícios da banda Booker T. & The MGs –, tudo isso adicionado a um estúdio *de verdade*. Mesmo sem conversar a esse respeito com George Martin, os Beatles despacharam Brian Epstein para Memphis, no Tennessee, na última semana de março, para "uma análise dos estúdios de gravação" de lá e para tentar um acordo com o guitarrista Steve Cropper, para que viesse produzir as sessões deles. George e John, em particular, estavam entusiasmados com a idéia de se transferir para além-mar. "Isso vai sacudir com tudo", insistia George. "Sabe, você não cresce como banda se não der uma sacudida nas coisas."

Porém, obter uma sacudida satisfatória nos EUA lhes custaria um preço demasiadamente alto. Apesar de todas as tentativas de Cropper de servi-los, tudo aquilo ainda representava, em grande parte, uma aposta. "Eles queriam nos cobrar uma quantia fabulosa para usar as instalações", lembra Paul, e ele suspeitava que isso não tinha nada a ver com as despesas da gravadora, e sim tudo a ver com o bolso dos Beatles. "Eles estavam, obviamente, tentando nos levar na conversa." Assim, os Beatles imediatamente reservaram os horários para gravar em Abbey Road.

A primeira música que gravaram, em 6 de abril de 1966, ditou o ritmo de tudo o que estava por vir. Pouco depois das 8 horas da noite, os Beatles, junto com seus assistentes de confiança, Neil Aspinall e Mal Evans, George Martin e um novo e incrivelmente jovem engenheiro chamado Geoff Emerick, que tinha sido promovido para substituir Norman Smith (por sua vez ocupado em sua nova descoberta, o grupo Pink Floyd), juntaram-se no estúdio 3 de Abbey Road para começar os trabalhos sobre uma música que tinha o título misteriosamente obscuro de "Mark I". A sessão em si foi completamente extraordinária. A disciplina do estúdio determinava que todas as sessões noturnas terminassem às 10 horas da noite, graças a uma antiga regulamentação do conselho municipal, que impunha o toque de recolher à meia-noite quando gravações eram feitas em área essencialmente residencial. A regra foi rigidamente respeitada durante 25 anos – isto é, até que os Beatles a ignoraram.

Segundo Vera Samwell, que fazia as reservas para os quatro estúdios: "Os Beatles só gravavam quando queriam. Eles entravam no estúdio e não saíam de lá até terminar, e ninguém jamais teve coragem de lhes pedir que saíssem". Assim, a sessão daquela noite aconteceu – oficialmente – das 7 às 10, mas o relógio marcou meia-noite, e depois 1 da manhã, e os Beatles continuavam a trabalhar.

Desde o início, a imaginação fértil de John tinha concebido "Mark I" de uma forma especial. Paul lembra que a semente da música começou a germinar durante uma tarde, no início de março, enquanto ele e John visitavam a recém-inaugurada Livraria Indica para, com sua presença ostensiva no local, estimular um pouco as vendas. John perguntou pelo livro de um autor cujo nome ele pronunciou como "Nitz Ga", e somente depois de uma busca longa e quase inútil Barry apareceu com *The Portable Nietzsche*. Nesse meio-tempo, John examinava as estantes e lançou-se sobre um exemplar de *A experiência psicodélica*, de autoria do doutor Timothy Leary. Ao abrir o livro, ele leu: "Sempre que estiver em dúvida, desligue sua mente, relaxe, deixe-se levar pela corrente". Na verdade, Leary tinha roubado a maior parte daquilo diretamente do *Livro tibetano dos mortos*, o que, por sua vez, deu a John a liberdade de também usar as frases. *Desligue sua mente, relaxe e deixe-se levar pela corrente.* Era um mantra irresistível – por várias razões. John foi correndo para casa e tomou ácido, seguindo as instruções de Leary. "Eu fiz exatamente como ele recomendou no livro", contou John. Quase de imediato, as palavras surgiram: seqüências incompreensíveis de expressões começavam a se entrelaçar a abstrações cada vez mais transparentes. *Abandone todos os seus pensamentos, renda-se ao vazio... De modo que você possa entender o significado de seu interior...* Era a mina de ouro do consumidor de ácido!

Ele tocou uma parte da música para Paul, alguns dias mais tarde, durante um encontro no apartamento de Brian Epstein. Incrivelmente, "ela toda estava sobre o acorde de dó", segundo Paul. De alguma forma, John tinha despojado a música, reduzindo-a à estrutura mais básica, a um nível em que a melodia e o ritmo se recolhem a um zumbido sem modulações, à maneira da música indiana. Ele tinha dilatado os poros da música até que ela vibrasse com clareza. Paul ficou intrigado, mas perguntava-se como George Martin lidaria com aquilo, considerando, em particular, a reputação do grupo de produtores ágeis e rápidos de sucessos populares com diversos acordes. Num gesto que fazia jus à sua inteligência, Martin "não hesitou nem um pouco quando John tocou a música para ele", lembrou Paul. "Ele simplesmente disse: 'Hummm, certo, sim. Hmm... Hmm'." Segundo Paul, Martin achou a música "bem interessante".

Interessante – mas inacabada. A letra era tão desprovida de ornamentos quanto a melodia: tinha uma única estrofe. "Trabalhamos duro para esticá-la até chegar a duas estrofes", explica Paul. "Quebramos a cabeça, mas não conseguíamos ir além, com outras

palavras, pois achávamos que ela já dizia tudo o que queríamos dizer, nas duas estrofes." A estrutura da música também não comportava uma segunda parte, um *middle eight*. Com essas limitações, a faixa teria a duração de pouco mais de um minuto. Eles tinham de encontrar uma forma de esticá-la e, ao mesmo tempo, preservar sua originalidade.

Foi Paul quem encontrou a solução: gravar *loops*, ou seja repetições de trechos gravados em fita. Em seu entusiasmo crescente por Stockhausen, sobretudo por causa de *Gesang der Jünglinge*, composição que misturava vozes com notas produzidas eletronicamente, ele tinha descoberto um processo de gravação por meio do qual, se passasse pela cabeça de gravação de um gravador de fita, de modo contínuo, um *loop*, ou anel, de fita, ele poderia tocar uma frase curta ou um som breve que, no final, completaria a si próprio, como um círculo de som que se repetisse intermináveis vezes. Como descreveu George Martin: "O som se repetia, várias e várias vezes e justapondo a si mesmo, até o ponto de saturação, e aquilo criou uma sonoridade engraçada". Martin disse que os técnicos de gravação chamaram aquilo de música concreta, ou música "armada". Havia infinitas combinações de sons que poderiam ser produzidas por meio desse método, a partir das quais Paul compôs várias "pequenas sinfonias". Ele demonstrou o processo aos demais no estúdio, estimulando George e Ringo a também fazerem *loops*. Então, Martin ouviu-os "em diferentes velocidades, tocando-os para a frente e para trás", a fim de integrá-los à gravação.

Enquanto isso, John levava inúmeras idéias sobre os vocais para discuti-las com seu produtor, cada uma delas representando uma extravagância de sua imaginação demasiadamente ativa. "Ele queria que sua voz soasse como se fosse o dalai-lama entoando cânticos no topo de um morro", recordou Martin. A maior parte dos produtores teria descartado de imediato uma idéia tão esdrúxula, mas Martin, homem sábio e paciente, dava aos Beatles uma enorme liberdade. As idéias deles poderiam soar desconexas *inicialmente*, mas ele admitia que, devido à ausência de formação musical do grupo, os Beatles geralmente só precisavam de alguém para "traduzir" aquilo que queriam dizer, para expressá-lo em uma linguagem que fizesse sentido diante de técnicos que trabalham de maneira sistemática; nesse aspecto, Martin via seu papel como o de um "intérprete oficial". De qualquer forma, ele fez grande esforço para criar, no estúdio, algum tipo de efeito que parecesse vir do Tibete ou ter recebido influência de lá, percebendo que simples ecos ou reverberações não funcionariam. Gravar ao ar livre também estava fora de cogitação; não havia como conter ou controlar o som. E a sugestão de John – de "nós o pendurarmos por uma corda presa no teto do estúdio, colocarmos um microfone no meio da sala, e depois empurrarmos John para que ele cantasse enquanto balançava", segundo Geoff Emerick – foi recebida com um sorriso significativo, ainda que indicador de pouca tolerância (quando pressionados por John, eles sempre diziam que estavam "considerando a idéia com atenção", lembra Emerick).

Foi Emerick, o jovem de 19 anos, quem acabou encontrando uma solução engenhosa. Ele sugeriu reproduzir a voz de John em um alto-falante Leslie e regravá-la à medida que o som saía. Para os técnicos formalistas e austeros da EMI, isso parecia tão maluco quanto manter John pendurado em uma corda; porém, quanto mais Martin pensava a esse respeito, mais achava a idéia factível. O Leslie era um alto-falante com molduras circulares, normalmente usado junto do console de um órgão Hammond. "Gravando a voz dele dessa forma e regravando-a novamente, conseguia-se uma espécie de efeito de vibrato intermitente", explicava Martin. Era uma idéia revolucionária – mas considerada tabu em Abbey Road, onde se aconselhava aos engenheiros que "não brincassem com os microfones".

Com "o apoio e a aprovação" de Martin, Emerick preparou, com satisfação, os microfones para o uso do Leslie ("Isso significava, na verdade, romper a ordem dos circuitos do equipamento eletrônico", disse Emerick). O resto era uma questão de simplesmente forçar a passagem dos vocais de John através do vibrato, como legumes através de um espremedor de batatas. "Lembro a surpresa no rosto de nós todos quando a voz saiu do alto-falante", disse Emerick. "Era puro espanto." Os Beatles mal podiam conter a alegria. Quando estavam chapados – o que ocorria a maior parte do tempo em que estavam no estúdio –, os experimentos tornavam-se parte brincadeira, parte inovação. Naquele tipo de estado onírico, alterado e *carente de espírito prático*, as possibilidades eram ilimitadas. O ato de gravar deixava de ser somente uma outra forma de difundir canções, passava a ser também uma maneira de criá-las.

Decerto, uma vez que os Beatles tinham se envolvido com o controle das operações, os técnicos achavam que seria impossível deixá-los sozinhos. "O grupo nos estimulava a desrespeitar as regras", lembrou Geoff Emerick. "Foi introduzido o princípio [...] de que cada instrumento devia ter uma sonoridade diferente daquela que originalmente produzia." Assim como os outros beatles, John flertava com a idéia de ter "milhares de monges cantando" ao fundo em "Mark I", uma possibilidade quase tão factível quanto contratar o dalai-lama como músico acompanhante. Uma forma de simular esse efeito, no entanto, era gravando a voz de John em duas pistas – isto é, regravar John cantando o vocal duplicado e justapor isso à gravação original, como forma de tornar a textura mais espessa –, mas o som era seriamente limitado pela falta de canais de gravação disponíveis. Além disso, John não gostava de sobrepor vocais idênticos.

Em um gesto particularmente grandioso, Ken Townsend, o gerente de operações técnicas do estúdio, decidiu lidar ele próprio com o problema. Naquela noite, ele foi para casa resmungando e coçando o queixo, e no dia seguinte voltou com uma solução que mudaria para sempre as condições em que se faziam as gravações. Curvado sobre um gravador de fitas de peças reaproveitadas, ele concluiu que, se copiasse os sinais tanto das cabeças de

gravação quanto das de reprodução e provocasse o atraso de um em relação ao outro, isso produziria duas imagens sonoras em vez de uma só como de costume. Além disso, descobriu que, ao variar a velocidade e as freqüências, poderia fazer ajustes para conseguir um determinado efeito desejado. O sistema ADT (*artificial double-tracking*), como ficou conhecido, revolucionou não só o processo de gravação quanto a maneira como os vocais passaram a ser ouvidos a partir de então. No fim, muitos artistas e produtores passaram a recorrer a esse artifício nas sessões de gravação. Isso fazia, ainda, que fossem abertas as fronteiras para a experimentação de todo tipo de recurso eletrônico de gravação.

John ficou particularmente impressionado com o som. Isso possibilitava reduzir em horas o processo de gravação, talvez dias, sem contar com o fato de que não precisaria ter de cantar em uma gravação após a outra. *Conte novamente como é que é isso*, pedia John. *Como é que isso funciona?* "Olhe aqui, John", Martin respondeu, fazendo uma cara séria e aproveitando a oportunidade para fazer piada à custa de John, "nós fizemos um *sploshing lange* com bifurcação dupla". Um *sploshing flange!** Segundo Martin, John sabia que estava sendo gozado, mas daquele momento em diante a técnica conhecida em toda a indústria de gravação como *flange* passou a ser praticada.

Após terem conseguido um resultado de alta potência em "Mark I", música de sonoridade inacreditável que acabaram rebatizando de "Tomorrow Never Knows", era virtualmente inevitável que os Beatles passassem a ter vontade de fazer experimentos de algum tipo a cada música nova. Um bom exemplo disso foi a sessão de gravações subseqüente, da faixa "Got to Get You into My Life", que tinha, a princípio, de acordo com anotações do estúdio, "um estilo bastante acústico". A música, composta por Paul, não era essencialmente romântica como a letra poderia fazer crer, e sim, ironicamente, uma ode às drogas. "Era, na verdade, uma canção sobre a maconha", admitiu ele – não sobre o ácido como John suspeitou, mais tarde (Paul ainda não tinha experimentado o ácido) –, composta, em grande parte, após Bob Dylan ter apresentado a maconha aos Beatles, em Nova York. De início, os Beatles gravaram a faixa com um ritmo comum, acompanhados por George Martin ao órgão. Nas oito primeiras passagens, gravadas em dois dias (6 e 7 de abril), vocais de fundo com a típica sonoridade beatle – John e George a repetir "I need your love" no refrão – ainda eram discerníveis entre as camadas de trechos sobrepostos. Porém, quase um mês e meio depois, esses vocais foram descartados, para serem substituídos por um naipe completo de metais – dois trompetes e três saxofones –, de modo a dar à música "uma nítida atmosfera jazzística". Todos sentiam que estavam no caminho certo. Os sopros, agora, realçavam e animavam a música de uma forma irresistível. No entanto, ficava claro, no momento da

---

* *Expressão inventada, que significa algo como ""rebimboca da parafuseta", (N. do E.)*

reprodução, que a atmosfera de jazz era demasiadamente refinada; a música não tinha o balanço suficiente. Além disso, os sopros não eram tão audíveis como nos discos americanos. Geoff Emerick, depois de reavaliar o som do conjunto de sopros, encontrou um método para aperfeiçoar o arranjo. Em vez de gravar os metais da maneira tradicional, colocando os sopros a 2 respeitosos metros de distância dos microfones, ele fez um sanduíche com os instrumentos – trazendo "os microfones [...] bem na boca dos instrumentos de sopro" –, o que eletrificou consideravelmente a música, fazendo que ela decolasse. Então, para lançá-la em órbita, eles gravaram, de maneira sobreposta, três trompetes adicionais na coda, de modo a igualar a intensidade dos improvisos vocais de Paul, estabelecendo, em definitivo, um clima inflamado de pop mesclado ao de rhythm and blues.

Nas sessões seguintes, dedicadas a "And Your Bird Can Sing" e "Doctor Robert", os Beatles retrocederam a técnicas de gravação bastante simples. Em "Paperback Writer", elaborada por John e Paul como uma composição epistolar, eles contaram com uma sonoridade de rock'n'roll "mais pesado", e com "um solo curto de guitarra de som alto e 'sujo'", como lembrou John. Mas, no restante, mantiveram-na bastante convencional. O único efeito especial empregado foi um ligeiro ajuste do baixo, com o uso de um microfone junto ao alto-falante do instrumento – como resultado disso, o som de sua forte pulsação quase saía do sulco do disco.

Com "Rain", por outro lado, a história foi completamente diferente. No que diz respeito à letra, foi um "esforço a dois", segundo Paul, mas eles começaram a encontrar problemas assim que levaram a música ao estúdio. Por mais que os Beatles simplificassem a música, "não conseguiam fazer que a gravação do acompanhamento instrumental funcionasse". Não conseguiam encontrar o ritmo certo; a música simplesmente não tinha vigor. A certa altura da gravação, eles se lembraram de como a sonoridade de alguns instrumentos ficava cheia e rica quando eram desacelerados. A bateria, em particular, ganhava um peso grave, propiciando à música um "acompanhamento mais cheio, pesado e tonitruante", como "a pegada de um gigante". Isso deu a eles outra idéia. Se tocassem a faixa num ritmo mais acelerado do que o normal e depois reduzissem o andamento ao reproduzi-la, isso tornaria mais espessa toda a textura da música. Depois, usaram o mesmo efeito para os vocais modorrentos de John. Nada saciava a sede dos Beatles por experimentações.

Não se sabe exatamente quem teve a idéia de tocar a fita de trás para a frente. John alegou que isso foi acidental, na seqüência de uma noite muito longa em Abbey Road. Os Beatles estavam na metade da gravação de "Rain", segundo George, que se recordou de cada um deles ter levado para casa uma mixagem da música em estado bruto, em uma fita de referência *tails out*, o que queria dizer que o engenheiro não a tinha rebobinado nos pequenos rolos de 4 polegadas antes de entregá-la a eles. Aparentemente, John tinha se esquecido

disso no momento em que seu carro enfumaçado estacionou em Kenwood. "Eu entrei em casa, vindo do estúdio, completamente chapado de maconha", lembrou ele. Não se sentindo ainda drogado o suficiente, no entanto, ele acendeu outro baseado enorme antes de colocar a fita em seu gravador, e então passou a ouvi-la como estava, "*tails out*", sem rebobiná-la – ou seja, tocou-a *de trás para a frente*. Na confusão, John deve ter passado por um momento de paranóia; o som não se parecia com nada que ele já tinha ouvido antes; era um cortante *scronnnnch whuppp-uuppp-uuppp*, atravessado por fragmentos de uma distorção sonora assustadora. Pelo relato de John, o episódio desencadeou uma epifania. "Cheguei ao estúdio, no dia seguinte, e disse: 'Eu sei o que fazer com isso, eu sei [...] Escutem só isto aqui!'"

Talvez. George Martin, no entanto, sempre afirmou que o efeito produzido no final de "Rain" foi idéia sua. "Os Beatles não tinham muita certeza sobre o que fazer, àquela altura", contou ele. "Uma noite, enquanto eles faziam uma pausa, aumentei um pouco o volume da voz de John. Coloquei-a num pedaço de fita, virei-a e inseri a fita novamente – rebobinei, até que ela estivesse na posição... e então coloquei-a para tocar para John, quando eles voltaram."

Há provavelmente certa dose de verdade em ambos os relatos, em razão da intensa colaboração que marcou a gravação do álbum. É inteiramente provável que John tenha sido o responsável pelo surgimento desse efeito sonoro, e igualmente provável que Martin o tenha aperfeiçoado. O inquestionável é que o entusiasmo era contagiante entre eles. Todos no estúdio mostravam enorme satisfação com o processo, fazendo as gravações de instrumentos e de voz percorrer inúmeras direções. Usaram o recurso de colocar a gravação de trás para diante em "Taxman" e em todo o solo de guitarra de George em "I'm Only Sleeping". Há até mesmo um trecho de vocais de fundo em sentido contrário em "She Said She Said". Em certo estágio, no entanto, isso acabou saindo fora do controle deles. "E isso foi horrível", lembrava Martin, "pois tudo o que começamos a fazer depois caminhava de trás para a frente. Todos os solos de guitarra eram feitos ao contrário, e eles até tentavam pensar de trás para diante ao compor."

Fosse caminhando para a frente, fosse para trás, o trabalho estava produzindo resultados incríveis. Havia um espírito de verdadeira aventura – e de verdadeira conquista – dentro do estúdio. Idéias ricocheteavam nas paredes, os rapazes se excediam em suas habilidades como músicos. "Estávamos realmente começando a nos sentir em casa, no estúdio", observou Ringo. Ele atribuía parte dessa magia residual às drogas, que "começavam a fazer um efeito mais significativo", mas, mesmo com a adição do estímulo químico, o foco dos Beatles permanecia completamente nítido. "Trabalhávamos arduamente... trabalhávamos como cães para conseguir o melhor resultado."

◆◆◆

Enquanto os Beatles progrediam no refúgio do estúdio, outros eventos continuavam a tomar forma em torno de seu impressionante legado. Cerca de um mês depois de terem começado a trabalhar no novo LP, a Capitol Records lançou um álbum dos Beatles bem ao estilo da gravadora, chamado *Yesterday... and Today*, que continha uma mistureba de canções que haviam sido excluídas das versões americanas abreviadas de *Help!* e *Rubber Soul*, juntamente com os compactos "Paperback Writer" e "Rain", além de três faixas saqueadas de sessões de gravação de *Revolver*. Tratava-se de uma prática repulsiva, mas bastante comum; a Capitol fazia isso de modo intermitente, como forma de "customizar" o catálogo dos Beatles – o negócio da gravadora era lançar um ou dois discos extras de artistas de sucesso, embalando, com um título inócuo, sobras, músicas de compactos e material até então guardado por ter sido retirado de outros álbuns. E, muito embora os Beatles protestassem contra essa prática, a renda inesperada, graças aos direitos recebidos pelas vendas, servia para mitigar seu descontentamento.

A pedido da Capitol, os Beatles deveriam fornecer uma capa para o LP. Especificamente, o selo lhes pediu uma foto-padrão da banda, estimulando-os a usar algum material de uma antiga sessão com Bob Freeman, mas a perspectiva de um novo retrato com pose, como em *Beatles for Sale* ou mesmo *Rubber Soul*, não lhes agradava nem um pouco. "Queríamos fazer algo diferente", lembrou John. A sensação do grupo, diante da composição nada sedutora das capas dos discos anteriores, fora de constrangimento, e já no mês de fevereiro eles discutiam várias outras possibilidades para *Revolver*, como o uso de imagens em negativo e de iconografia religiosa. Agora, um lançamento de menor importância nos Estados Unidos lhes dava a oportunidade de testar algumas das idéias mais radicais que lhes estavam ocorrendo.

Brian colocou-os em contato com um fotógrafo australiano chamado Bob Whitaker, que era "meio surrealista", segundo John, e admirava as imagens de Merit Oppenheimer, discípulo de Dalí, e do artista alemão Hans Bellmer, autor do polêmico livro *Die Puppe*, que continha fotos de bonecas bizarramente desmembradas. Whitaker inspirava os Beatles com um conceito que lhes mostraria como "ele, estando do lado de fora, via a percepção do mundo dos Fab Four". Muito embora o álbum tivesse o nome de *Yesterday... and Today*, ele sugeriu o subtítulo *A Somnambulant Adventure**, de modo a poder colocar, juntos, o passado e o presente, dentro do contexto da mortalidade.

---

* *Algo como "Uma aventura em estado de sonambulismo". (N. do T.)*

Se essa história toda soava como uma espécie de tolice pseudofilosófica, isso exercia um apelo forte sobre o espírito de vanguarda dos Beatles – assim como as fantasias estimuladas pela maconha. Ao mesmo tempo, isso contribuiria para pôr um fim na imagem de inocência dos Beatles. "Esperava-se que fôssemos uma espécie de anjos", lamentava John, que "queríamos mostrar que tínhamos consciência de estarmos vivos."

Mesmo assim, os Beatles não sabiam o que esperar quando, em 25 de março, chegaram ao estúdio alugado de Whitaker, em The Vale, em uma área elegante de Chelsea. Os acessórios com que depararam eram, em grande parte, restos apanhados em um açougue e em uma fábrica de bonecas: fieiras de lingüiças com pimenta, uma grotesca cabeça de porco, postas de carne crua, aventais brancos, bonecas desmembradas com rostos distorcidos e olhos de vidro que pareciam reais. Trabalhando rapidamente para adequar-se à pequena mas notável capacidade de concentração dos Beatles, Whitaker compunha, com agilidade, vários arranjos bizarros. Ele fotografou John, Paul, George e Ringo segurando um monte de lingüiça à frente de uma jovem; John segurando uma caixa de papelão, sobre a qual estava escrito o número 2.000.000, acima da cabeça de Ringo; George martelando pregos de carpinteiro na cabeça de John. Então, fez os Beatles vestirem os aventais de açougueiro, colocou-os sobre um banco e pôs a carne sobre o colo deles, dispondo, cuidadosamente, uma posta extra sobre o ombro de John. As poses pareciam "grosseiras... e estúpidas", no início. Ninguém tinha a menor idéia do que as imagens deveriam refletir. No final, porém, os Beatles puderam compreender "o espírito da coisa", sorrindo amarelo como alunos de colégio no momento em que Whitaker colocou quatro bonecas decapitadas entre eles e lhes deu as cabeças para segurar.

A infame "capa do açougue" foi entregue à Capitol na semana seguinte, e chegou rapidamente à escrivaninha do presidente da gravadora, Alan Livingston. Tendo recebido uma enxurrada de objeções de seus funcionários, ele imediatamente telefonou a Brian Epstein para pedir uma explicação. "É uma opinião que o grupo está dando sobre a guerra", foi-lhe respondido, uma interpretação tão jocosa quanto intolerável. Paul admitiu: "Achamos que ela tinha ficado impressionante, chocante, mas não enxergamos todas as diferentes conotações que poderia ter". Livingston tinha dúvidas quanto à possibilidade de usar aquela capa, e Brian lhe prometeu que pediria aos Beatles para reconsiderá-la. Porém, no dia seguinte, ele voltou e disse, com indignação: "Eles insistem, incondicionalmente, em que é isso mesmo que desejam".

Até ali, ao longo dos anos, Livingston tinha fincado o pé quando artistas mostravam uma atitude insensata – não havia aspectos positivos que justificassem suas demandas bizarras –, mas não poderia se dar ao luxo de criar nenhum tipo de conflito com um grupo como os Beatles. Contrariando todos os instintos, ele mandou que a capa fosse produzida e enviou

algumas centenas de exemplares para sua equipe de vendas nacional. "Rapidamente correu o rumor de que os lojistas não queriam sequer colocar as mãos nela", lembrava Livingston. "Eles se recusavam a colocar o álbum em suas lojas."

Infelizmente para a Capitol, cerca de 500 mil cópias já tinham sido impressas, o que resultou no caro processo de desembalar caixas de discos e substituir a capa. Enquanto isso, em 14 de junho, o responsável pela assessoria de imprensa do selo fez circular uma carta declarando que "a capa do álbum está sendo descartada". A declaração incluía uma retratação de Livingston: "A capa original, criada na Inglaterra, tinha a intenção de ser uma sátira à 'arte pop'. No entanto, pesquisas de opinião nos Estados Unidos indicam que o projeto da capa está sujeito a interpretações equivocadas. Por essa razão, e para evitar qualquer possibilidade de controvérsia ou dano imerecido à imagem ou à reputação dos Beatles, a Capitol houve por bem recolher o LP e substituir a capa por outra diferente, com uma imagem mais geralmente aceitável".

Como era de prever, os Beatles ficaram indignados com o *recall*. O que agrediu seu senso de justiça não foi a questão da fotografia em particular, mas sobretudo a maneira como a Capitol se dobrou ante a chamada opinião pública. "Eu, particularmente, pressionei para que a capa do álbum fosse aquela, simplesmente para destruir a imagem que tínhamos", insistiu John. Ele estava farto de ver os Beatles constantemente exibidos como coroinhas, em contraste com os desleixados Rolling Stones. A comparação não era exata – e precisava de ajustes. A "capa do açougue" apontava para a direção certa. Paul concordou: "Não éramos contra um pequeno choque de vez em quando, isso fazia parte do nosso temperamento".

Mas os Beatles sabiam da importância de se engajar em suas batalhas. Seu contrato de gravação estava se aproximando da data de renovação, e, em vez de ceder novamente os direitos para a EMI no mundo todo, Brian queria negociar diretamente com a Capitol nos Estados Unidos, país em que ele tinha certeza de que conseguiria um bônus substancial pela assinatura do contrato, e direitos maiores. Na verdade, ele não fez segredo do fato de já ter feito contato com outros selos americanos. Nat Weiss havia apresentado Brian a Ahmet Ertegun e Jerry Wexler, da Atlantic Records, duas pessoas por quem ele tinha "um grande respeito". Eles tinham também visitado a Columbia e encontrado Clive Davis, que "achava que os Beatles tinham atingido o auge e não estava disposto a lhes fazer uma grande oferta". A RCA salivava com a perspectiva de eles virem fazer companhia a Elvis em sua gravadora, mas, depois que Rocco Laginestra tentou impressionar Brian presenteando-o com uma cópia do álbum *Chet Atkins Picks The Beatles*, qualquer possibilidade de negócio estava liquidada ("Eles são vendedores de repolho, não empresários de gravadoras", Brian disse a Weiss). Era ainda possível ganhar rios de dinheiro na América, isso era certo. Valia realmente a pena arriscar isso com a "capa do açougue"? Ele usou

esses argumentos ao discutir com os Beatles, que entenderam claramente o que estava envolvido, razão pela qual concordaram serenamente em substituir a fotografia por uma outra, de Whitaker – à qual John se referiu como "uma foto horrível dos quatro com aparência igualmente indolente, mas que supostamente retratava um quarteto despreocupado posando ao lado de um grande baú.

Havia, claro, outros assuntos que os Beatles identificavam como coisas pelas quais valia a pena lutar. Para começar, eles tinham pavor absoluto de serem arrastados mais uma vez ao circuito dos velhos cinemas britânicos, em outra turnê desordenada. Ainda fazia algum sentido, eles achavam, permanecer entrincheirados atrás de portas de quartos de hotel escuros e sujos quando fossem tocar diante de uma multidão de 50 mil fãs que haviam pagado pela apresentação, mas não para uma platéia de seiscentas ou novecentas pessoas. Eles concordaram em aparecer no espetáculo anual dos *Poll-Winners*, artistas eleitos pelo público, da *NME*, em 1º de maio, mas aquela seria sua última apresentação na Grã-Bretanha. Essa não foi a única derrota. Em dezembro de 1965, os Beatles ainda estavam se apresentando regularmente em todos os programas de rádio ou de televisão, mesmo nos de menor importância. Mas, a partir de janeiro, eles recusaram todas as solicitações da mídia, com exceção de uma aparição ao vivo no *Top of the Pops* em 16 de junho (a revista *Melody Maker* observou que eles haviam "sucumbido à pressão dos fãs"). As gravações lhes tomavam a maior parte do tempo; de resto, a desculpa que davam não era convincente: "Dava trabalho demais termos de abrir caminho pelas hordas de pessoas gritando ao nosso redor só para fazer a mímica do nosso último compacto". A verdade é que estava ficando difícil reproduzir no palco o tipo de música carregada de efeitos sonoros que eles estavam criando dentro do estúdio. Os pedais para guitarras só apareceriam alguns anos mais tarde, não havia mesas para a mixagem remota dos sons, nada de *faders*, nada de monitores. A sonoridade fundamental das novas músicas do grupo, como "Eleanor Rigby" e "Tomorrow Never Knows", podia ser reproduzida somente no estúdio. Seria necessário um naipe de sopros consideravelmente grande para tocar "Got to Get You into My Life" como no disco.

Uma pesquisa feita pela *Melody Maker* refletia o impacto residual dessa postura sobre a popularidade dos Beatles, com os resultados mostrando que 80 por cento dos entrevistados estavam extremamente decepcionados com a escassez de aparições ao vivo do grupo, e uma porcentagem só um pouco menor declarava que o auge da beatlemania já tinha passado. Mas os Beatles não estavam dando importância a isso. "Musicalmente, estamos apenas no início", disse George a um repórter. "Percebemos, por nossa própria conta, que, no que se refere a gravações, a maior parte das coisas que os profissionais das gravadoras disseram ser impossíveis durante os próximos 39 anos são, na verdade, bastante factíveis."

Brian lhes havia prometido que encontraria uma alternativa para fazer a propaganda do compacto com "Paperback Writer" e "Rain" sem as apresentações ao vivo, mas a EMI não colaborava. Quaisquer subterfúgios seriam vistos com desdém, alertaram a ele.

Ninguém lembra quem trouxe a solução, mas, em algum momento do início de maio, eles decidiram fazer filmes promocionais divertidos das duas músicas – versões com sincronia dos lábios para serem usadas em cenários cômicos, não muito diferentes daqueles de *A Hard Day's Night* –, que seriam exibidos no lugar de apresentações ao vivo. A produção toda, que consumiu apenas metade de um dia para ser gravada (pelo diretor Michael Lindsay-Hogg), teve o módico custo de 2 mil libras. Klaus Voormann, velho amigo *exi* do grupo, foi contratado para organizar todo o evento nos jardins extremamente bem-cuidados atrás da Chiswick House, no oeste de Londres, e uma nova mídia, assim, nascia milagrosamente. "Não acho que sequer pensamos em chamá-los de 'vídeos'", considerava Ringo, mas tratava-se realmente de vídeos – os primeiros da espécie, e dezoito anos antes de sua explosão na linha de frente da cultura pop.

[III]

Em 16 de junho de 1966, Vic Lewis, o agente de contratos fanfarrão da NEMS, decolou do Aeroporto de Heathrow em direção ao Extremo Oriente, com a intenção de fazer os acertos finais para a iminente visita dos Beatles a Tóquio e a Manila no início de julho. Em circunstâncias normais, Brian Epstein teria, ele próprio, cuidado disso. "Porém, em 1966", escreve Tony Barrow em suas memórias não-publicadas, "seu estado de saúde precário e alarmante e sua longa batalha pessoal contra as drogas o tinham debilitado. Além disso, ele enfrentava problemas que envolviam bebida e sexo, o que o fazia dedicar atenção consideravelmente menor aos detalhes essenciais do gerenciamento de seus artistas e de suas empresas de promoção de espetáculos."

Por mais que tentasse esconder, Brian estava física e emocionalmente acabado. A depressão maníaca já tinha colocado as garras em sua personalidade volátil, intensificando as extremas oscilações de humor pelas quais ele passava ao longo do dia. "E as drogas só faziam piorar as coisas", diz Peter Brown. "Quanto mais as drogas tomavam conta dele, pior ficava seu estado." Elas tinham se transformado no foco central da vida de Brian – estimulantes e Tuinal –, misturadas com grandes quantidades de álcool. E, a essa altura, surgira um novo vício para combater: John "Diz" Gillespie, aspirante a ator, de baixa estatura e com cara de bebê, vindo de Ohio, nos Estados Unidos, com cerca de 25 anos de idade e que tinha uma extraordinária capacidade de partilhar tanto

o amor quanto a violência. Para um masoquista maníaco-depressivo, a combinação dos três elementos era mortal.

Na avaliação de Nat Weiss, Diz não passava de um "garoto de programa qualquer". Weiss encontrou o rapaz pela primeira vez quando os Beatles tocaram no Shea Stadium, e garante: "Saquei exatamente que tipo de pessoa ele era", assim que o viu. "Gillespie era um predador", comenta Weiss, e o que ele queria era dinheiro. Durante algum tempo, Brian financiou sua imaginária carreira de ator, garantindo a Diz um contrato de artista com a NEMS e autorizando-lhe o recebimento de um modesto ordenado semanal. Porém, quando a aposta de Brian nele deu sinais de que não daria em nada, surgiram as discussões e a violência. Brigas com troca de socos eram uma ocorrência comum entre eles. Vasos antigos e valiosos eram arremessados contra a parede, e espelhos eram estilhaçados, durante as sessões de agressão, tarde da noite. "Fui ao apartamento de Brian uma manhã e deparei com a mesa de café, de tampo de vidro, reduzida a estilhaços, e cinco dúzias de tulipas espalhadas por toda parte", lembra Ken Partridge. "Diz tinha espancado Brian e roubado seus discos, embora Brian, de certa forma, curiosamente gostasse disso." Em Nova York, Diz pediu 3 mil dólares a Nat, sob o pretexto de que queria comprar um carro, embora o advogado suspeitasse de que o dinheiro seria gasto em drogas. Weiss deu-lhe um cheque, mas fez o alerta: "Se você aparecer novamente depois que eu lhe der esse dinheiro, eu lhe *garanto* uma coisa: tenho amigos que vão saber lidar com você".

As ameaças nada significavam. Gillespie apareceu – só que em Londres, na vez seguinte, onde foi recebido pelo saudoso Brian como "o brinquedinho mais doce e mais especial, o objeto de meus sonhos". Quase imediatamente, no entanto, eles voltaram ao roteiro anterior, consumindo uma quantidade obscena de drogas e espancando-se mutuamente, com a maior violência. Peter Brown descreveu em seu livro, *The Love You Make*, um incidente explosivo ocorrido no momento em que Brian expulsou Diz de sua casa; a certa altura, escreveu ele, "Gillespie correu para a cozinha, agarrou a maior faca que conseguiu encontrar e segurou-a junto à jugular de Brian, enquanto retirava uma quantia adicional de dinheiro de sua carteira".

Entre o fim de maio e o início de junho, os Beatles estavam ocupados em dar os últimos retoques a seu novo LP, que lhes parecia a definição de "uma nova sonoridade britânica", para não dizer um brilhante salto à frente.

Tinha chegado, finalmente, a hora de "Taxman". A sátira mordaz dessa faixa, com sua veemência psicodélica e acusatória, é a mais poderosa de uma série recorde de três composições de George Harrison a entrar na versão final de um disco dos Beatles, e uma contribuição extraordinária à sensibilidade estética do LP. Entre os Beatles, o verdadeiro talento se irradiava a partir do nexo entre Lennon e McCartney, mas "Taxman" é uma enorme

realização. A música é sarcástica, espirituosa, cáustica e compacta, com "golpes enérgicos, agudos e incisivos", que explodem na introdução excêntrica que simula "a realidade de um estúdio de gravação": notas soltas, alguém tossindo, a contagem antes do início. Uma surpresa e tanto!

Assim como muitas letras temáticas, "Taxman" nasceu da ira e da desilusão que se sucederam a uma reunião com Bryce Hammer, o contador dos Beatles, semanas antes do início da sessão. "Descobri que eu estava pagando uma quantia enorme de dinheiro ao cobrador de impostos", reclamou George. Paul lembrou-se da "justa indignação" de George nessas reuniões de negócios: "Ora, eu *não quero pagar* imposto", ele dizia, enfurecido. "Não é *justo*."

A resposta de George a essa situação abriria o disco. Tudo é passível de ser taxado, segundo o relato dele: a rua, o seu assento, o calor, e seus pés. Não importa a sua profissão ou quanto você tem – *pague e cale a boca.* E não fica nisso. Depois que você estiver morto, aconselha ele a seus ouvintes, certifique-se de ter declarado "os centavos sobre os seus olhos"*. "Taxman" é tão incisiva e crítica quanto qualquer texto que Dylan estivesse escrevendo. É certo que John tenha colaborado na letra; ele disse que "inseriu alguns poucos versos isolados, para ajudar na composição da música". E Paul duplicou as guitarras, além de fazer as linhas de baixo em *looping* e de dar à música sua marca registrada, o impetuoso solo de guitarra. No entanto, no que diz respeito à composição de canções de primeira classe, George finalmente atingiu esse estágio com "Taxman".

No início daquele mês, "Eleanor Rigby" tinha recebido tratamento de orquestra de câmara, cortesia de George Martin com seu arranjo exuberante – inspirado na trilha sonora de Bernard Herrmann para o filme *Fahrenheit 451* –, que trazia um quarteto de cordas duplicado: quatro violinos, duas violas e dois violoncelos. Isso estimulou Paul a fazer floreados melódicos semelhantes na música "For No One". A canção é uma balada elegante sobre um relacionamento em fase final, construída sobre uma linha descendente de baixo composta por ele no banheiro de um chalé suíço, em março.

Na gravação de uma das últimas faixas do álbum, o comportamento dos Beatles era de total desinibição: em "Yellow Submarine", eles deram um tom marcadamente humorístico a uma canção infantil que Paul tinha trazido, sobrepondo à gravação camadas de comentários jocosos moderados e efeitos sonoros semelhantes aos que tinham ouvido na infância deles próprios. O estúdio 2 virou uma confusão total quando os quatro Beatles, junto com Neil, Mal e um batalhão de convidados tomaram Abbey Road, saquearam a *trap room*, um pequeno vestíbulo em que se guardavam equipamentos e onde estava escondida – o que

---

* *Referência ao costume, na Antiguidade greco-romana, de sepultar os mortos com moedas sobre os olhos, para pagar ao barqueiro da morte o transporte da alma durante a travessia do rio que a levava ao além. (N. do E.)*

vinha bem a calhar – uma coleção de objetos ótimos para produzir efeitos sonoros. De um momento para o outro, foram espalhados desordenadamente, no amplo piso de madeira, "correntes, sinos de navios, sinos de mão do tempo da guerra, tapetes para sapateado, apitos, buzinas, máquinas que imitam o som do vento, máquinas que simulam tempestades" – e todo tipo de excentricidade em que conseguiram pensar. Uma caixa registradora (a mesma usada, tempos depois, na música "Money", do Pink Floyd) foi trazida, junto com vários baldes, além de um conjunto de copos de bar, e até uma velha banheira de metal, que foi prontamente enchida com água.

"Eles trouxeram uma multidão de pessoas para criar os efeitos", lembra Geoff Emerick, que percorria o estúdio de um lado a outro, como um jogador de futebol agitado, tentando instalar adequadamente os microfones junto às engenhocas. Brian Jones, Marianne Faithfull e Pattie Harrison foram recrutados para chocalhar e fazer retinir diversas ferragens. O motorista dos Beatles, Alf Bicknell, arrastava correntes dentro da banheira, os engenheiros John Skinner e Terry Condon faziam ruídos sibilantes. Ringo cuidava dos vocais, com sua verve e expressividade típicas – e, sob o comando de George Martin, tudo lembrava muito as sessões amalucadas que Spike Milligan produzira muito antes. A certa altura, depois de horas e horas de gravações sobrepostas, Mal Evans prendeu um bumbo junto ao corpo e, com golpes enérgicos, conduziu uma fila indiana de pessoas que dançavam em redor do estúdio entulhado de coisas, cantando o memorável refrão: "We all live in a yellow submarine..." Foi um momento de festa no estúdio 2.

◆◆◆

Estranhamente, à epoca em que os Beatles partiram para uma turnê de três dias na Alemanha, em 23 de junho, o LP ainda não tinha nome. Havia, no entanto, um número razoável de idéias plausíveis para o título. Originalmente, todos eram a favor de chamá-lo de *Abracadabra*, até que Neil descobriu outro álbum com o mesmo nome. Sentados ou deitados confortavelmente em uma suíte no quinto andar do Bayerischer Hof, em Munique, após o espetáculo inaugural, com os músicos consideravelmente cansados, no Circus-Krone-Bau, começaram a propor – e descartar – outros nomes: *Pendulums*; *Fat Man and Bobby*; e *After Geography*, a sátira de Ringo ao mais recente álbum dos Stones, *Aftermath**. Enquanto isso, George pôs para tocar uma gravação do disco enquanto conversavam, o que não os inspirou

---

* "Aftermath" *significa "resultado", "conseqüência"; no entanto, lido como* "after math", *pode significar "depois da matemática", ou "segundo a matemática".* "After geography" *podia ser entendido, portanto, como "segundo a geografia". (N. do E.)*

muito. "Vamos chamá-lo simplesmente de *Rock'n'Roll Hits of '66*", sugeriu Paul, em tom irritado. "Isso resolve a questão." Porém, claro que isso só causou resmungos. John sugeriu *Beatles on Safari* e Paul propôs *Magic Circle*, que John modificou e desvirtuou, chegando a *Four Sides of the Circle*. Quando surgiu, a idéia *Revolver* pareceu caída do céu. Paul lançou o nome à consideração do grupo, e a unanimidade foi imediata. *Revolver**.

Parecia apropriado que os Beatles refletissem sobre títulos de seus discos na Alemanha. Afinal, daí a dois dias depois eles deveriam estar em Hamburgo, o ambiente onde haviam emergido – oficialmente – como The Beatles. Fazia apenas quatro anos que tinham dado seu último *show* no Star-Club; em quatro anos, de banda intoxicada por anfetaminas em um buraco de ratos da Reeperbahn, haviam se tornado Membros do Império Britânico e fenômeno mundial. Quatro anos: nesse curto período de tempo, tinham acumulado dezenove sucessos no topo das paradas e seis álbuns de ouro, produzido dois filmes, grandes êxitos de bilheteria, haviam se tornado virtuoses de seus instrumentos e tocado diante de mais pessoas do que qualquer outro grupo na história do *show business*.

A viagem de trem de Essen a Hamburgo, no final da noite de 25 de junho, foi particularmente angustiante. Em sua suíte num vagão enfumaçado, Tony Barrow fazia as vezes de anfitrião para várias dezenas de profissionais da imprensa e membros da comitiva, que promoveram ali uma festa ruidosa até o amanhecer. Porém, lá na frente, em um compartimento privado, o clima era aconchegante e sentimental. Havia somente oito pessoas no luxuoso vagão com assentos de veludo, o mesmo que transportara a rainha Elizabeth e a Família Real através da Alemanha meses antes, e a lembrança desse fato era significativa para todos. Ao longo da viagem de cinco horas, o pequeno grupo trocava olhares satisfeitos: os quatro beatles, Neil Aspinall, Mal Evans, Brian Epstein e Peter Brown. "Todos se conheciam dos tempos de Liverpool", lembra Brown, "e não tínhamos nada a provar um para o outro. O clima era de descontração, era prazeroso. Havia um bem-estar muito grande, todos nós sentados daquele jeito, juntos, em paz."

A passagem por Essen não tinha sido confortável, tampouco tranqüila. "Em Essen, a brutalidade começou a revelar-se", relatou Alan Walsh, da *Melody Maker*. "Em cada apresentação, fãs excessivamente entusiasmados eram arrastados para fora do auditório e, em várias ocasiões, espancados por seguranças que, aparentemente, pareciam gostar daquilo." Na platéia, rapazes violentos – não se tratava aqui da histeria habitual de garotas adolescentes – comportavam-se como espíritos desencarnados, gritando, cantando juntos enquanto balançavam o corpo para trás e para a frente, e brigando entre si. Hordas de policiais de aparência brutal, com suas botas militares, armados de Lugers carregadas em volta dos quadris,

---

* *Que significa em português, mais propriamente, "revolvedor", ou seja aquilo que revolve, que agita. (N. do E.)*

entraram no local com "cães enormes, com focinheiras", tentando fazer a multidão recuar. E a coisa ficou ainda mais feia do lado de fora.

No entanto, durante as primeiras apresentações dos Beatles, o país lançara seu feitiço inigualável sobre eles, que apresentaram uma seleção de rocks antigos acelerados, marcados por uma batida atômica. Era como se o grupo inglês ainda estivesse ouvindo os gritos de Bruno Koschmider: "*Mach schau! Mach schau!*", e reagisse, como fizera anos antes, exagerando na linguagem corporal.

Estavam todos ansiosos pela chegada a Hamburgo. Muita coisa tinha mudado desde a estada deles na cidade como músicos aspirantes e sem dinheiro; então, eram "simplesmente os garotos, ainda", como Paul insistiu em dizer muito tempo depois, mas "tornaram-se famosos naquele meio-tempo". Bettina Derlin, a *bartender* de seios fartos do Star-Club, esforçava-se por romper a barreira formada por policiais na estação de trem de Hamburgo, para saudar a chegada do trem onde estavam os Beatles. Quanta nostalgia a dominava! John, que sempre se sentiu atraído pela garota, mal podia crer na coragem dela. "E o que dizer de Bettina na plataforma da estação às 7 da manhã!", disse ele, impressionado, quando o grupo chegou, mais tarde, ao Schloss Hotel, em Tremsbuttel, perto dali. Mas o desfile de rostos familiares não parava aí. "Muitos velhos fantasmas se materializaram desagradavelmente, surgindo do nada", lembrou George (embora houvesse vários – os cafetões e os traficantes – que fariam melhor se permanecessem enterrados, confessou ele). A área dos bastidores em Ernst-Merck-Halle, onde os Beatles fizeram dois *shows*, parecia o local de um velho encontro de escola. Bettina estava lá, dessa vez com uma antiga namorada de Paul a tiracolo. Horst Fascher mantinha seu sorriso largo e letal. Bert Kaempfert entrou rapidamente com a família e, quando os rapazes notaram sua presença, desandou a cantar uma versão estridente de "Strangers in the Night". Nessa noite os Beatles tiveram uma sensação de "volta ao lar". Mas nenhum "fantasma" os atingiu com tamanho impacto quanto Astrid Kirchherr quando ela entrou pela porta.

Astrid – a namorada de Stu, a *esposa* dele. A musa alemã do grupo. Astrid Kirchherr – que em breve seria a senhora Gibson Kemp, tendo ficado noiva do baterista que substituiu Ringo no grupo de Rory Storm. E, claro, a aparência dela era absolutamente arrebatadora, igual à lembrança que eles tinham dela.

Foi difícil para os Beatles afastar-se de Astrid. Ela era alguém que pertencia ao passado do grupo, que eles adoravam, e que jamais tinham tentado explorar, alguém de cuja amizade nunca abusaram – aparentemente um caso raro, naqueles tempos. Além disso, ela tinha trazido para John um pacote com as cartas que ele havia escrito para Stuart Sutcliffe em 1961 e 1962 – "o melhor presente que eu ganhei em muitos anos", disse ele a Astrid, com toda a sinceridade –, e o ato de segurá-las novamente fez suas mãos tremerem. Situações como aquela eram poucas e raras em sua odisséia pelo mundo como Beatles. Elas

ajudavam a lembrar a esses quatro rapazes, algumas vezes, que eles eram pessoas reais, com necessidades reais.

Sinais de tensão eram visíveis na entrevista coletiva dada pelo grupo, antes das apresentações de Hamburgo. Em vez de demonstrar espirituosidade, sua marca registrada, os Beatles respondiam com impaciência e rispidez à mídia alemã, que lançava um bombardeio de perguntas atipicamente insanas na direção deles. "Que tipo de perguntas são essas?", enfureceu-se John, após o comentário de um repórter sobre a cor da pele de Ringo. "Vamos lá, tem alguém da imprensa aqui?" Mais tarde, enquanto Paul tentava responder a uma pergunta sobre seus sonhos durante o sono, John interrompeu: "Quem você pensa que nós somos? Que tipo de sonhos *você* tem? *Que bosta!*" Todas aquelas perguntas infantis – "Vocês vestem calças compridas de lã no inverno?", ou: "Vocês dão polimento às suas medalhas de MBE [Member of the British Empire]?" –, ele não conseguia mais suportar. Se os profissionais da imprensa queriam agir como idiotas, ele responderia como bem entendesse. Ninguém lhe disse que ele teria de comportar-se como foca amestrada – e ele não faria isso. John Lennon, não.

Não, ele estava farto da mídia e de suas "perguntas amenas". Também estava farto das restrições de Brian quando queria dizer o que lhe passava pela cabeça. Elas podiam ter sido adequadas durante a entrevista num espetáculo para adolescentes de Larry Parnes, podiam até ter tido um propósito ao moldar a imagem dos jovens e esforçados beatles, mas John agora tinha 25 anos e pensava por si próprio. Se Paul quisesse seguir as regras, esse era um direito dele. John tinha decidido que não iria manter a boca fechada.

Na verdade, ele já tinha começado a dizer exatamente o que pensava. Em março, o jornal *London Evening Standard* publicou uma entrevista que John tinha dado a Maureen Cleave, na qual dissera:

> O cristianismo vai passar. Vai afundar e desaparecer. Não há necessidade de discutir esse assunto. Estou certo disso, e o tempo é que vai provar. Somos hoje mais populares do que Jesus. Eu não sei qual desaparecerá primeiro, se o rock and roll ou se o cristianismo. Jesus era o.k., mas seus discípulos eram pessoas estúpidas e comuns. É a deturpação feita por eles que, para mim, causa todo o estrago.

A matéria foi republicada em 13 de abril, pelo *San Francisco Chronicle*, mas não motivou nenhum comentário do jornal. Afinal, nessa época ninguém acreditava muito nas idéias pontificadas por um astro do rock.

Em abril, durante uma entrevista trivial para a *Disc*, John e o repórter cumpriram o roteiro de sempre, durante meia hora, passando tranqüilamente por cerca de uma dúzia

de questões polidas sobre a sessão de gravação e a turnê dos Beatles que estavam para se iniciar, quando John, repentinamente, mudou o assunto da conversa, passando a abordar a política e as eleições que aconteceriam naquele ano. "O problema do governo, do jeito que está constituído, é que ele não representa o povo. Ele o controla." Epa, pensou o repórter. Ele sabia que abordar assuntos como esse estava absolutamente fora do roteiro da entrevista. Mas John insistia. "Parece que tudo o que essas pessoas – as que governam o país – querem fazer é manter-se no poder e impedir que saibamos o que está acontecendo." John atacou "o sistema" e criticou as pessoas por não saber "a diferença entre a propaganda política e a verdade".

John estava claramente animado, pondo o coração no que dizia. Ele estava se libertando da órbita limitadora da beatlemania. E, pelo menos por enquanto, seu vôo era solo.

[IV]

Voar fazia parte das atividades a serem desempenhadas pelos Beatles, e em 27 de junho eles estavam de novo no ar, dessa vez partindo de Heathrow rumo a Tóquio. Ninguém tinha a menor ansiedade por embarcar em um vôo que, segundo John, tinha "47 horas de duração". Embora isso fosse exagero, John não errou por muito. A certa altura da viagem, enquanto sobrevoavam o Atlântico, os pilotos informaram os passageiros a respeito de uma violenta tempestade que atingia o mar da China, o que os obrigaria a esperar em Anchorage, no Alasca, até que o perigo passasse.

Quase vinte horas mais tarde, os Beatles aterrissaram no Aeroporto Haneda, em Tóquio, no meio da noite, e descobriram que a tempestade poderia ter passado, mas não o perigo. Dentro do terminal bem-iluminado – muito tempo depois que os últimos passageiros tinham desembarcado – o grupo, exausto, teve a rota desviada uma vez mais (agora em direção a uma sala VIP) por um comissário de polícia à paisana, que os advertiu sobre ameaças feitas por uma seita de estudantes japoneses determinados a estancar a praga da cultura ocidental. "Para esses *hooligans*", conta Vic Lewis, "permitir que os Beatles entrassem no Budokan, onde nenhum outro cidadão ocidental jamais colocara os pés, era ofensivo, um insulto aos grandes guerreiros do Japão. Se eles se apresentassem ali, diziam eles, não sairiam vivos de Tóquio."

Episódios como esse começavam a ganhar um ar de ritual. George Harrison tinha sido alertado, por ocasião da ida à Alemanha – era a mesma história: "Você não viverá além do próximo mês". E um fluxo constante de cartas fazia chover ameaças semelhantes na NEMS. "Jamais coloquem os pés no lugar X; *senão, já sabem*". "Ringo é um homem morto."

Observadores lúcidos tomavam essas ameaças pelo que realmente significavam: a fanfarronice de excêntricos desiludidos e invejosos. "Sempre tivemos de lidar com esses malucos", diz Peter Brown. "Não havia alternativa. Acho que não levávamos aquilo a sério." Mas as autoridades japonesas davam importância às ameaças.

Como resultado disso, os Beatles foram conduzidos à alfândega e colocados em duas limusines decrépitas, cercadas por uma escolta de motociclistas armados, e rumaram solenemente em direção a Tóquio. Fãs enfileiravam-se à beira da estrada, acenando freneticamente para o desfile dos veículos, mas a nenhum cidadão era permitido o acesso além de determinado ponto. A segurança era ainda mais restrita no Tokyo Hilton, que "foi transformado em acampamento militar". Os aposentos dos Beatles, um aglomerado irregular de quartos na suíte presidencial, só faziam aumentar o desespero deles. "Todos os outros quartos contíguos e nos andares de baixo foram reservados para a polícia – só por precaução", diz Vic Lewis. "A não ser que fosse para ir às apresentações, não era permitido a nenhum deles deixar seu quarto."

"Ficamos trancados no hotel por um longo tempo", lembrou Paul, "e várias pessoas entravam em nosso quarto para nos vender marfim e lembranças diversas." Um festival de compras consumiu grande parte da tranqüila estadia dos Beatles em Tóquio. Nas primeiras horas da manhã, a suíte deles parecia um verdadeiro bazar, com mercadorias esplendidamente estendidas sobre uma superfície macia de veludo preto bordado com fios de ouro. Tudo o que eles poderiam desejar estava à sua disposição: pérolas, colares de contas, jóias, peças de jade ou de alabastro, esculturas *netsuke*, caixas de rapé, relógios, ventiladores, objetos laqueados, pipas, jóias de ouro, porta-incensos. Os Beatles, relaxadamente vestidos em cerimoniosos quimonos de seda, escolhiam dentre metros de itens caros, selecionando presentes para suas famílias e para eles próprios. Eram também brindados com gueixas, que vinham distraí-los. "Eles passavam dez minutos com as garotas", lembra Vic Lewis, "e então nos diziam: 'Livrem-se delas'."

Os Beatles estavam irritados, e ficaram cada vez mais impacientes. "Era a primeira vez que viajavam ao Extremo Oriente", diz Peter Brown, "mas eles já estavam ansiosos para ir embora. Os rapazes se ressentiam por ter sido engaiolados como animais de zoológico. Foi tudo mais difícil do que normalmente." Sobretudo quando Brian e Brown estavam em uma suíte, na ponta oposta do corredor, se divertindo com rapazes americanos e japoneses que tinham encontrado em suas investidas pela piscina e por vários bares. Em várias ocasiões, Paul e Mal tentaram sair disfarçados do hotel; John e Neil tentaram o mesmo, mas eram frustrados, toda vez, pelos seguranças. Finalmente, diz Brown, um funcionário do governo veio lembrar Brian de que milhões de ienes estavam sendo gastos na proteção realizada pelo exército e pela polícia, e que seria uma

"desonra" para os Beatles não cooperar com eles – o que motivou a promessa de que "isso não aconteceria novamente".

O *show*, em contraste, foi quase uma invasão. Os Beatles vestiram relutantemente suas novas roupas de palco – "camisas amarelas e elegantes paletós verde-garrafa", segundo Paul – e seguiram para o Budokan, o que significava fazer "uma manobra militar". Tudo tinha sido cronometrado: como e quando eles partiriam, onde se sentariam em cada veículo. Um comboio de carros blindados levou-os rapidamente, saindo do hotel e entrando na avenida deserta – deserta *na hora do rush*. "O trajeto foi absolutamente assustador", lembra Vic Lewis. "Tivemos de passar embaixo de umas vinte pontes, que eram os lugares onde os policiais estavam postados com armas." Os fãs eram mantidos em estruturas no formato de cercados de animais, em pontos específicos ao longo do percurso e sob vigilância armada. Durante toda a viagem, os Beatles permaneceram quase o tempo todo em silêncio, olhando fixamente para a paisagem, tentando imaginar o que estavam sentindo por aquele lugar. Tudo parecia muito diferente – e estranho. Era distinto de todas as experiências que haviam tido nos anos anteriores.

As apresentações foram igualmente notáveis, sem nada da histeria, nem mesmo da gritaria que era a característica distintiva da beatlemania. "A platéia era muito silenciosa", lembrava Ringo. Os Beatles, não desconfiando de nada anormal, notaram que podiam, na verdade, *ouvir a si próprios* tocando! "Uma ou outra pessoa berrava", segundo um relato, "mas, na maior parte, os garotos e garotas permaneciam sentados em seus lugares, e aplaudiam com entusiasmo ao final de cada música." A polidez devia-se em grande medida ao *ethos* cultural do Japão, bem como aos 3 mil policiais colocados ostensivamente na arena – um para cada três espectadores que compraram um ingresso para o espetáculo.

Terminada a apresentação, mais maconha era consumida; *Revolver*, uma vez mais, dava o clima apropriado, enquanto uma lâmpada única iluminava suavemente a suíte. Anestesiados pela droga e pela música, os Beatles pegaram pincéis e papel e, como um clã de estudantes de arte, começaram a pintar. Trinta anos depois, Bob Whitaker, que fotografou o grupo, lembraria o maravilhamento e a satisfação partilhada pelos Beatles enquanto pintavam juntos até depois de 3 da manhã. "Não podia acreditar no que via", disse ele. "Nunca tinha visto os rapazes tão calmos, tão felizes, tão satisfeitos consigo mesmos como daquela vez."

◆◆◆

Todo esse bem-estar, no entanto, começou a desmoronar no momento em que tocaram o solo de Manila.

Na tarde de domingo, 3 de julho de 1966, os Beatles desembarcaram do avião e receberam o aviso estranho: "Vocês irão de barco". Vic Lewis tinha feito um arranjo com a Cathay Pacific para que a aeronave desembarcasse os outros passageiros em um ponto remoto da pista e depois retornasse apenas com os Beatles para o portão, por onde eles sairiam com tranqüilidade. No momento em que eles tentavam apanhar as malas, um guarda armado acenou rudemente, repelindo-os. "Deixem essas malas aí! Entrem no carro!", ordenou, conduzindo-os em direção a uma limusine que se aproximava do avião. Inquietos, os Beatles se viraram rapidamente para Neil, que olhou para a bagagem isolada deles com apreensão. "Aquelas malas pequenas continham maconha", lembra ele. Normalmente, eram vistas como "malas diplomáticas" e passavam pela alfândega sem inspeção nenhuma, mas desde o momento do desembarque nada parecia normal naquele lugar. Quando os Beatles, separados de seus amigos, entraram relutantemente no carro e partiram, George olhou pela janela de trás e sentiu um desânimo profundo. "Nossas malas estavam na pista do aeroporto", contou ele, "e eu pensei: 'Pronto. Vamos ser presos'."

Isso seria simples demais.

O carro os levou a um píer. O barco, amplo e luxuoso, pertencia a um magnata da imprensa. O tempo estava quente e úmido – fazia perto de 38 graus. Havia mais de uma dúzia de policiais baixinhos e atarracados no deque, dando sorrisos largos como gárgulas. E, talvez pior que isso, pela primeira vez na carreira dos Beatles, nem Neil, nem Mal ou Brian estavam ao lado deles para orientá-los sobre como proceder. "Suávamos muito e estávamos amedrontados", lembrou George, que desabou ao lado de seus colegas de banda em uma das cadeiras de praia de pano perto do parapeito do barco.

Brian apareceu duas horas mais tarde. Pálido, ele telefonou para Vic Lewis no Manila Hotel. "Seu idiota de merda!", vociferou Brian. "Que lugar sujo é este? Estamos presos em um barco, a milhas de distância, ninguém consegue coisa nenhuma do que precisamos." Lewis tentou amenizar a situação. Tudo de que eles poderiam precisar estava à disposição no barco, até mesmo um pequeno grupo de prostitutas. Segundo Tony Barrow, o empresário dos Beatles apertava o telefone, gritando: "Não vamos ficar nem mais um minuto nessa porra de barco. Os rapazes estão de saco cheio. Não há absolutamente nada para fazer, e queremos pisar em terra firme agora mesmo". Quando Lewis lembrou-o de que a suíte do hotel deles estava, no momento, ocupada pelo general Douglas MacArthur, Brian respondeu, irritado: "Não quero saber! Faça a sua parte nesse trabalho, e coloque a gente lá dentro".

A segurança era rigorosa, como sempre; um quarto da força policial de Manila "foi destacado para o evento dos Beatles, entre a tarde de domingo, quando eles chegaram, e a terça-feira, quando partiram". Nesse intervalo, ocorreram duas apresentações no estádio local, com mais de 80 mil fãs esgotando, como era esperado, os ingressos disponíveis.

Enquanto isso, uma nota anexa ao itinerário dizia que se esperava que eles "fizessem uma visita" à primeira-dama Imelda Marcos, às 11 horas da manhã da segunda-feira, "para depois partirem do Palácio Malacanang, em direção ao estádio, para o primeiro espetáculo".

Tony Barrow acha que é "pouco provável" que Brian Epstein tenha se dado conta do compromisso, embora Peter Brown tenha a clara lembrança de que um convite para ir ao palácio foi feito enquanto eles ainda estavam no Japão, ao que Brian respondeu: "Sinto muito" – o que significava: recuse-o. Certamente, nenhum deles reparou na notícia, dada no *Manila Sunday Times*, sobre a iminente visita ao palácio.

> O presidente Marcos, a primeira-dama e os três jovens fãs dos Beatles na família são os convidados de honra dos espetáculos. Os Beatles planejam complementar o convite fazendo uma visita de cortesia à senhora Imelda Marcos, no Palácio de Malacanang, amanhã [segunda-feira], às 11 horas da manhã.

Mesmo se eles tivessem visto a notícia, não teria feito muita diferença. "Desde o horror passado na embaixada britânica, a política deles era *jamais* comparecer a eventos como esse", diz Peter Brown.

Na manhã seguinte, logo cedo, Vic Lewis e Tony Barrow foram despertados por fortes pancadas na porta de sua suíte. Dois homens de aparência sombria, um general e um comandante do exército filipino, ambos em uniformes completamente engomados, cumprimentaram os dois, apresentando-se como integrantes do comitê de recepção oficial do palácio. Eles tinham vindo para combinar os arranjos finais da visita dos Beatles, explicaram, que havia sido estendida até o almoço, que teria a primeira-dama como mestre-de-cerimônias, e para o qual duzentas crianças haviam sido convidadas.

Lewis, ainda de pijamas, parecia desnorteado com essa informação. Ele pediu desculpas e explicou que devia ter havido algum mal-entendido. Ninguém lhe tinha dito coisa nenhuma sobre uma visita presidencial. Além do quê, disse ele, os Beatles tinham, de resto, um compromisso, embora ele houvesse prometido, como cortesia à senhora Marcos, informar Brian Epstein do pedido. "Isto não é um pedido", insistiram os militares.

Lewis vestiu-se rapidamente e foi ao encontro de Brian no *coffee shop* do hotel, onde ele tomava o café-da-manhã ao lado de Peter Brown. "Não faremos nada disso", ele informou a Vic, calmamente. "Nós não vamos." Lewis suplicou a Brian que reconsiderasse e insinuou que ele próprio poderia dar a notícia aos rapazes. "*Não ouse* passar por cima de mim para falar com eles. Estou lhe dizendo que *nós não vamos*."

"Bem", Lewis respondeu com ar de quem prenuncia algo nefasto, "posso garantir a você que teremos muitos problemas se não fizermos isso."

Os problemas começaram, como previra Vic, nessa mesma manhã. Primeiro, Brian recebeu um telefonema exaltado do embaixador britânico nas Filipinas insistindo em que mantivessem o compromisso no palácio, "no interesse da diplomacia". Brian permaneceu inflexível. Além disso, ele se recusou a despertar os Beatles para lhes dizer que eles tinham de ir a uma festa. "É simplesmente impraticável", disse, lavando as mãos.

À revelia de Brian, Paul e Neil já tinham saído mais cedo naquela manhã para tirar fotos pela cidade. Os demais beatles dormiram até cerca de 1 da tarde, tomaram seu café e fizeram uma apresentação vibrante, ainda que bastante rotineira, para uma entusiasmada platéia de 35 mil filipinos sob um sol escaldante. Como sempre, não havia barreiras culturais quando se tratava da beatlemania. De volta ao hotel, antes do espetáculo da noite, Tony Barrow e Peter Brown encontraram-se na suíte de Brian para beber e assistir à cobertura do *show* no noticiário noturno. Todos os canais mostravam cenas de adolescentes locais, em delírio, em atitudes histéricas frente aos Beatles. Porém, no Canal 5, uma das maiores redes de televisão do país, uma reportagem extensa mostrava cenas do palácio, em cujo grande salão de recepções amigos da família presidencial e seus filhos tinham entrado, enfileirados, naquele dia. "As crianças começaram a chegar às 10 horas", dizia a narração da reportagem. "Ao meio-dia, a primeira-dama decidiu, apropriada e inteligentemente, não esperar mais. 'As crianças têm todo o tempo do mundo, mas nós estamos ocupados', disse ela. Os cartões que indicavam os lugares dos Beatles à mesa do almoço foram removidos." A ênfase dada à notícia na televisão implicava que os Beatles, com sua atitude grosseira, haviam insultado o presidente e a primeira-dama.

Brian voltou-se para Peter Brown com um olhar de infalibilidade felina. "Então, nós fizemos *muito bem* em não ir a esse evento", disse ele. Mas Tony Barrow, que compreendera as implicações do ocorrido, balançou a cabeça, assustado. Eles não estavam em Los Angeles ou na França, onde o governo daria de ombros a tamanho *nonsense* como aquele. Um mal-entendido desse tipo, achava ele, poderia desencadear um delicado incidente internacional. A fim de amenizar os efeitos negativos da questão, ele persuadiu Brian a divulgar um pedido de desculpas apressadamente escrito e conseguiu chamar o Canal 5 para a gravação de uma entrevista na suíte do hotel. Brian declarou que estava arrependido. Com um tom de voz elegante e empolado, ele confessou completa ignorância quanto ao convite e elogiou a família Marcos, mas, quando a entrevista foi ao ar, uma hora mais tarde, a imagem de Brian foi apagada por uma interferência estática. "Foi então que começamos a ficar muito nervosos", lembra Peter Brown.

O estado de agitação transformou-se em pânico após a apresentação daquela noite, no estádio. Repentinamente, a escolta policial dos Beatles desapareceu, e quando o carro deles estacionou à frente dos portões do hotel ficou claro que tinham sido trancados do

lado de fora. Como se estivessem agindo sob o sinal dado por alguém, várias dezenas de "agitadores organizados" convergiram para o carro, batendo nas janelas e balançando o veículo. Expressões de ameaça eram lançadas em várias línguas. Inclinando-se para a frente, Vic Lewis ordenou ao motorista: "Vá em frente! Passe pelas pessoas e derrube os portões". E foi exatamente o que ele fez. Quando o carro acelerou em direção à entrada, as portas escancararam-se e o grupo entrou correndo para dentro do hotel – apenas dois passos à frente da turba irada.

Pouco depois, um funcionário da receita visitou o hotel, cobrando do grupo o pagamento dos impostos locais. Lewis trouxe o contrato, que atestava que o promotor das apresentações dos Beatles no país, Ramon Ramos, era responsável pelas taxas, mas o documento foi ignorado. "Os ganhos de vocês são taxados como renda, independentemente de quaisquer outros contratos", disse o funcionário. Enquanto todos os impostos não fossem pagos, nenhuma das pessoas da comitiva dos Beatles poderia deixar o país.

Quando o funcionário foi embora, Lewis encontrou Tony Barrow e disse: "Temos que sair daqui... e agora". Ele pegou o telefone imediatamente e ligou para a recepção; pediu que viessem apanhar as malas, mas lhe disseram que ninguém subiria. "Os funcionários do hotel estão em greve", o gerente lhe disse. "Eles acham que vocês insultaram o presidente Marcos."

Os Beatles já haviam tido uma amostra da situação. Os funcionários do hotel recusavam-se a trazer as refeições do serviço de quarto e seus telefones tinham sido desligados. Paul tinha visto as manchetes do jornal – "BEATLES ESNOBAM PRESIDENTE" –, mas não fez a conexão entre os eventos. A reportagem prosseguia nesse tom, acusando os Beatles de ter "cuspido nos olhos da família presidencial", o que, claro, não era verdade – ninguém *lhes* dissera coisa alguma sobre a visita. "Ah, não!", ele pensou. "Simplesmente vamos ter de pedir desculpas." Só que então "as coisas começaram a ficar realmente estranhas", como lembrou Ringo. Ele e John estavam no quarto, vestidos com os roupões de banho e assistindo à televisão, quando um dos assistentes do grupo se aproximou e disse em voz baixa: "Vamos! Saiam da cama. Arrumem as malas – estamos indo embora daqui".

Vic Lewis, Tony Barrow e os dois assistentes pegaram a maior parte das bagagens e dirigiram-se para o aeroporto. Eles esperavam estar com tudo arranjado para uma escapada rápida à hora que os Beatles chegassem. Todos os outros se encontraram na suíte de Brian e começaram a dirigir-se escada abaixo. Os elevadores principais tinham sido desligados; eles teriam, portanto, de pegar o elevador de serviço. Porém, embora estivessem escuros, os corredores não estavam vazios. "A passagem estava cheia de funcionários do hotel, que gritavam em nossa direção em espanhol e em inglês", recorda Peter Brown, que seguia os Beatles a uma distância de poucos passos. "Foi muito, muito assustador." Quando eles chegaram à

recepção, foi impossível fazer o *check-out*. O balcão estava deserto; não havia nenhum segurança à vista. Até os carros que estavam a serviço deles tinham desaparecido.

"Ninguém estava disposto a nos dar carona", lembrou George. "Nenhum serviço estava disponível para nós." Alguém – ninguém tem certeza de quem foi – conseguiu cercar uma perua e todos sete se apertaram dentro dela. Porém, a estrada para o aeroporto também estava preparada para eles. Soldados postados nas interseções orientavam o carro a entrar em rampas que davam volta para trás, fazendo um círculo. Finalmente conseguiram pegar uma outra estrada, que os fez chegar meia hora mais tarde. Ao correr para dentro do aeroporto, perceberam que o terminal estava deserto. "O clima era assustador", lembra Tony Barrow, "como se uma bomba estivesse prestes a explodir." Até os balcões das companhias aéreas estavam vazios. No momento em que os Beatles chegaram às escadas rolantes, a energia elétrica foi misteriosamente cortada. "A gente estava se borrando de medo a essa altura", conta Peter Brown. "Não havia ninguém para nos ajudar, ninguém para nos dizer aonde ir."

Barrow e Vic Lewis, que haviam seguido à frente do grupo, tinham as passagens de avião e os documentos de todos em mãos. "Daí a pouco", recorda Lewis, "eu estava no balcão da KLM implorando a eles que atrasassem a partida do avião, que tinha chegado de Seul e prosseguiria até Délhi, para que pudéssemos entrar naquele vôo." Os passageiros já tinham embarcado; o avião estava com uma hora de atraso para a decolagem. "Eu abordei o piloto e implorei a ele: '*Por favor*, espere. Isto vai causar um problema internacional. *Por favor...*'"

"Senhor Lewis, eu quero ajudá-los", o comandante lhe disse, "mas se não partirmos logo perderemos a autorização para decolar."

"*Por favor...*"

Olhando para fora, Lewis e Barrow viam o desenrolar de seu pior pesadelo. Na pista, uma multidão de duzentos homens filipinos, muitos vestidos com uniforme militar, tinha se aglomerado, brandindo pistolas ou empunhando pequenos cassetetes. "Eu não conseguia acreditar que os Beatles, sem proteção policial, pudessem passar pelo aeroporto ilesos", lembra Barrow. Lewis confirma o receio sentido então. "Realmente, achei que os rapazes poderiam morrer", diz ele.

Nesse meio-tempo, os Beatles passavam pelo terminal, quando pequenos grupos de manifestantes apareceram. "Todos nós estávamos carregando os amplificadores e as malas", contou George, "ninguém nos ajudava a fazer nada – mas a loucura prosseguia, com pessoas tentando nos agarrar, e outros tentando nos agredir fisicamente." O processo de *check-in* demorou uma eternidade, era essa a impressão. Finalmente, todos foram conduzidos ao salão de espera da KLM, uma sala envidraçada de dois andares com um mezanino, onde havia também "uma multidão agressiva e policiais com armas".

Era impossível diferenciar os policiais da turba. Oficiais da alfândega empurravam pessoas indiscriminadamente de um lado do salão para o outro. "Vão para aquele lado", eles ordenaram aos Beatles, fazendo acompanhar a ordem de um vigoroso empurrão em suas costas. Claro que, assim que eles chegaram à outra ponta do salão, ali estava mais um policial, que os empurrou de volta, novamente. "Não! Vão para lá!" Parecia uma partida de pingue-pongue, uma brincadeira repulsiva em que os Beatles e seus companheiros eram usados como bolas do jogo. Segundo Ringo, "eles começaram a cuspir em nossa direção, a cuspir *em nós*". Era o caos completo.

"Quando eles começaram a nos insultar no aeroporto, fiquei paralisado", lembrava John. Um dos policiais o encarou e berrou: "*Você tratar como passageiro comum! Passageiro comum!*" Ocorreu a John dizer que passageiros comuns não levavam pontapés, mas, sabendo o que era melhor para ele naquele momento, manteve-se calado. Ele e o resto dos beatles correram na direção de um grupo de freiras e monges que se apinhavam em um canto do salão, na expectativa de que aquilo desestimularia a agressividade da multidão. Enquanto isso, Mal caiu e levou vários pontapés nas costelas, junto com Alf Bicknell, que foi duramente espancado.

Cerca de quinze minutos mais tarde, finalmente puderam atravessar a pista rumo ao avião. "Fui o último a ir", conta Vic Lewis, "e lembro-me de ter colocado a mão nas costas pensando que seria ali que a bala me atingiria." Apavorados, os Beatles subiram as escadas em direção à cabine. Estava quente ali dentro, mais de 32 graus, e eles pingavam de suor – mas estavam aliviados. Então, dois oficiais militares filipinos, com um andar rígido, embarcaram. Examinando os passageiros, eles anunciaram: "Senhor Barrow e senhor Evans, devem retornar ao escritório que cuida dos procedimentos de embarque". Silêncio na cabine. Tony, sentado no fundo da área reservada à primeira classe, fazia caretas. Mal Evans fez um esforço para ficar em pé e caminhou, sem muito equilíbrio, em direção à saída. Quando passou à frente de George Harrison, parou e cochichou, em tom lacrimoso: "Diga a Lil que eu a amo".

Tony e Mal ficaram detidos por mais meia hora. Durante o típico caos burocrático, seus documentos não tinham sido processados com os demais quando haviam chegado de Tóquio; seus passaportes não tinham sido carimbados. Após entregar seus documentos devidamente carimbados é que ficariam livres para partir.

O avião já estava no ar e os Beatles a salvo, mas singularmente calados. Sentados em assentos dos dois lados do corredor, suando na cabine penosamente abafada, eles se acalmavam, fumando cigarros para aliviar a tensão, quando a raiva e o ressentimento, que vinham fervendo lentamente nos dias anteriores, finalmente entraram em ebulição. Os rapazes logo sentiram a necessidade de achar um culpado pelo fracasso. "A burrada foi do Brian", foi a conclusão deles. Obviamente, ele lidara mal com a situação do convite ao ignorá-lo, ou en-

tão induzira as autoridades, ou *eles próprios*, ao erro. Fossem quais fossem as razões, isso não deveria acontecer novamente, eles estavam de acordo. Mesmo que isso significasse ter mais outra pessoa para verificar seus compromissos e combinações uma segunda vez.

Brian, ruminando seus pensamentos em silêncio na fileira à frente da dos Beatles, não podia deixar de ouvir a intensidade das reclamações deles. E os rapazes tinham razão, afinal; ele era o gerente deles e, em última instância, responsável pelo bem-estar do grupo. Mas ouvi-los reclamar daquele jeito, expressando sua insatisfação com ele, era brutal. Já aflito, ele agarrou os apoios para os braços com as duas mãos e passou a olhar fixamente para fora da janela. Peter Brown, que estava no assento ao lado, percebeu que Brian estava "tomado pela tensão, e isso não era devido somente às Filipinas". Então, pouco depois de cinco horas, quando densas nuvens absorveram os últimos raios de luz do sol, Vic Lewis inclinou-se sobre Brown e deu um leve toque no ombro de Brian. "Peço desculpas pelo que aconteceu", disse ele. Brian não deu atenção a seu agente; ele já estava no seu limite. Brown balançou a cabeça de um jeito severo e disse: "Outra hora, Vic". Mas Lewis recusou-se a aceitar a sugestão. "Não, você não entendeu", insistiu ele. "Não deveria ter sido dessa maneira. Mas espero que você tenha recebido o dinheiro." Várias vezes, durante esse pretenso pedido de desculpas, Brian murmurou para Brown, entre dentes: "Tire-o daqui, *tire-o daqui!*" Lewis estava preocupado – e com razão – com uma bolsa de papel que continha a parte da bilheteria, aproximadamente 17 mil dólares em dinheiro vivo, que cabia aos Beatles das apresentações em Manila. "Caia fora, Vic", disse Brown, afastando a mão de Lewis. Este lançou um olhar homicida para Brown, como para se decidir se bateria ou não nele. Todos aqueles problemas haviam sido por culpa *deles*, pensou Lewis, furioso; o mínimo que podiam fazer era lhe prestar contas em relação ao dinheiro. Finalmente, Brian explodiu: "*Numa hora dessa, você vem me falar de... dinheiro?*", ele gritou. Gotículas de saliva respingaram na bochecha de Lewis. Tinham chegado ao limite. Vic agarrou o colarinho de Brian; Brian tentou afastar a mão do colega. Antes que alguém desferisse um soco, Neil Aspinall saiu de seu assento e se colocou entre os dois.

Estava claro, finalmente: as turnês eram um pesadelo, não tinham mais nada a ver com o trabalho deles. "Os *shows* eram uma espécie de espetáculo de horrores", reclamou John. "Os Beatles *eram* o espetáculo, e a música não tinha nada a ver com aquilo."

◆◆◆

A partir do momento em que desembarcaram na Índia para que George pudesse comprar um *sitar* decente, os Beatles conversaram sobre a viabilidade de não fazer mais turnês. Jamais. "Quem precisa disso, porra?" era a expressão mais freqüente entre eles. Estavam

cansados de simplesmente fazer tudo por mera obrigação, cansados de agir como os "quatro bonecos de cera" que os promotores dos espetáculos poderiam "enviar [...] para satisfazer as multidões". George já tinha insinuado a um repórter, em junho: "Está cada vez mais clara, para mim, a percepção de que há outras coisas na vida além de ser um beatle", observou ele. "De qualquer forma, prefiro ficar longe da vista do público." E, depois da experiência no Shea Stadium, John nunca mais escondera seu menosprezo por se apresentar em estádios lotados de garotas histéricas de 13 anos. Agora, tinham um estímulo para tomar uma decisão mais enérgica. "E eles decidiram naquele mesmo instante", contou Neil, "que não fariam mais a turnê do ano seguinte aos Estados Unidos."

A firmeza dos Beatles nessa decisão irritou Brian. "Não se tratava de uma situação em que os rapazes fossem intransigentes com ele", diz Tony Barrow. "Eles normalmente dialogavam com ele a respeito dessas coisas, para ouvir sua opinião." Peter Brown, que achava que tudo estava ainda em fase de conversas, viu Brian, mais tarde, "completamente atormentado e inconsolável". E se lembra de ter pensado: "Com essa história, ele perdeu o senso de proporção das coisas".

No momento em que todos embarcaram no avião de volta para Londres, o ânimo de Brian estava "completamente abalado", segundo Brown, "e ele mostrava um estado de depressão terrível". Para agravar as coisas, o vôo foi horrível. Vários deles tiveram intoxicação alimentar. Todos tinham sido tão cuidadosos com a alimentação enquanto estavam na Índia, que comeram com sofreguidão o estrogonofe de carne servido no avião, e foi este que fez um verdadeiro estrago. John e Ringo se revezavam para vomitar, e Brian teve urticária. Foi um vôo longo, e todos estavam "muito irritados, muito infelizes".

Para Brian, estava claro, pelo que tinha ouvido, que o fim havia chegado; que, após quatro anos de sucesso e de prosperidade, sua função era desnecessária; que ele tinha sido desligado às pressas dos Beatles. "Ele estava confuso em relação ao que faria se parassem de fazer turnês", diz Brown, que se sentou ao lado de Brian durante toda a viagem. "'Não há mais lugar *para mim*', ele repetia, fazendo um dramalhão daquilo tudo. Havia tantos outros negócios de que poderia cuidar, mas ele simplesmente não se dava conta disso."

Quando o avião já se aproximava de seu destino, Brian estava abalado pelo nervosismo e pelo álcool. Seu esforço em conter a ansiedade tinha se voltado contra ele próprio. Uma onda de depressão maníaca tomou conta dele, manifestando-se como um choque. Indolente, quase catatônico, estava sendo consumido pela raiva reprimida. Sentia-se "tão doente, e estava tão trêmulo", que a tripulação mandou uma mensagem, por rádio, pedindo que uma ambulância estivesse à espera, no desembarque.

Brian implorou a Peter Brown que, independentemente do que se passasse com ele, não o mandasse para um hospital ou para um asilo; teria sido excessiva humilhação fazer os

Beatles testemunharem essa situação. Em vez disso, Brian foi transferido para uma limusine, que seguiu para Portmerion, pequeno e excêntrico hotel de férias numa praia do norte do País de Gales, administrado por dois "rapazes extravagantes e de classe alta", que servia de "refúgio de fim de semana" para a comunidade *gay* de Liverpool. Bertrand Russell morava ao pé da colina, e lá a comida era maravilhosa. Ficava num lugar esplêndido, com alamedas delicadamente arborizadas em meio à paisagem rural de estilo vitoriano. Para Brian, era um refúgio "bastante chique e sofisticado", o lugar perfeito para contemplar o futuro e se recuperar. Nos registros do hotel constava a informação de que ele ficaria ali por um mês, mas isso era somente para manter as aparências. "Brian jamais ficou *em lugar nenhum* durante um mês", explica Brown. Porém, ainda que fossem dez dias de descanso, esse período realizaria prodígios em seu equilíbrio, que estava bastante perturbado.

No entanto, no quarto dia, quando ele mal tivera tempo de se instalar confortavelmente, a telefonista transferiu um chamado de Wendy Hanson, da NEMS de Londres. Tinha aparecido uma reportagem em uma revista americana, disse ela, a respeito de John e dos comentários que ele havia feito sobre o cristianismo. "É melhor você cuidar disso", ela alertou Brian. A merda tinha atingido o ventilador.

Capítulo 30 | Tempestade em copo de água

[I]

"O cristianismo vai acabar. Diminuirá de importância e desaparecerá..." As palavras soavam vagamente familiares para Brian enquanto Wendy Hanson lia o telex que haviam recebido dos Estados Unidos. "Agora, somos mais populares do que Jesus."

Assim que ouviu tudo, filtrando as entrelinhas, a fonte lhe pareceu mais clara: era a entrevista que John concedera em março à jornalista Maureen Cleave, fã antiga dos Beatles. Mas aquilo era mais do que uma velha história, explicou Wendy. Na noite do dia anterior, 31 de julho, Nat Weiss recebera um telefonema, por volta das 6 horas da tarde, informando que os discos dos Beatles estavam sendo queimados em Birmingham, no Alabama. Após alguns telefonemas, ele concluiu que um grande incêndio se iniciara. Alguns dos comentários de John a Cleave haviam sido publicados na *Datebook*, uma revista americana de fofocas para adolescentes, e manipulados em termos sensacionalistas na edição do texto. A manchete da capa saltava aos olhos: "JOHN LENNON DISSE: 'OS BEATLES SÃO MAIS POPULARES DO QUE JESUS'" – e, nas páginas internas, "O CRISTIANISMO VAI ACABAR!" A reação foi imediata e previsível. Os fundamentalistas do Sul dos Estados Unidos se revoltaram contra essas frases, com o argumento de que constituíam blasfêmia. Alguns DJs da WAQY, leitores da Bíblia, baniram imediatamente os LPs dos Beatles das prateleiras e programaram, para o dia 19 de agosto, uma fogueira que teria aqueles discos ofensivos como combustível, para "lhes demonstrar que não podiam se sair bem de uma coisa assim". Assim que as agências de notícias pegaram a história, a idéia de fazer fogueiras e boicotes passou para outras comunidades mais radicais.

Tudo isso viria a se tornar uma piada entre os Beatles: para queimar o álbum, as pessoas precisariam primeiro comprá-lo; portanto, "cara, isso não nos prejudica; queime, se quiser". Desde o início, a reação religiosa parecia absurda. A KZEE de Weatherford, no Texas, "amaldiçoou as músicas deles para toda a eternidade"; em Reno, em Nevada, a KCBN

transmitia um editorial antibeatles a cada hora; a WAYX, em Waycross, na Geórgia, queimou o estoque inteiro de discos dos Beatles; um pastor batista de Cleveland ameaçou desligar da congregação qualquer um que tocasse os discos deles; o grão-dragão da Ku Klux Klan da Carolina do Sul pregou alguns discos dos Beatles numa cruz e ateou-lhes fogo. Boicotes na transmissão de suas músicas foram anunciados pelas estações de rádio de Ashland e Hopkinsville, no Kentucky; Dayton, Bryan e Akron, em Ohio; Dublin, na Geórgia; Jackson, no Mississípi; Barnwell, na Carolina do Sul; e Corning, no estado de Nova York – além das "estações associadas", conforme anunciava o *New York Times*, "em Massachusetts, Connecticut, Michigan e outros estados", que compraram a briga. "Ficamos sabendo, por meio de nossos agentes em Nova York", conta Tony Barrow, "que havia zelotes religiosos que, na realidade, ameaçavam assassinar John Lennon se os Beatles fossem a Memphis", uma das escalas planejadas para o início da turnê norte-americana.

Os Beatles, segundo Paul, "não levaram tudo aquilo muito a sério", e ele, em particular, atribuiu toda a agitação à "mentalidade americana tacanha". Brian disfarçou diante da imprensa, dizendo que tudo não passava de "uma tempestade num copo de água", mas por baixo da fria elegância estava "profundamente preocupado" com as implicações daquilo e decidiu que estava na hora de ir aos EUA.

Nat Weiss foi ao encontro de Brian no aeroporto em Nova York. "No momento em que entrou no carro, ele perguntou: 'Quanto nos custaria cancelar a turnê?'" A estimativa de milhões de dólares não assustou Brian, que respondeu: "Está bem, eu pago".

Nos dois dias seguintes, Brian tratou de apaziguar os ânimos em um escritório no Paramount Building, na Broadway. Nat preparou a estratégia de base: as declarações de John, como tinham aparecido na *Datebook*, "haviam sido publicadas completamente fora de contexto". A maioria das pessoas, argumentou, ignorava o que John dissera: "Somos mais *populares* do que Jesus", e não "Somos mais *importantes*..." "Ele não pretendia se vangloriar da fama dos Beatles – e, certamente, John não comparara os Beatles a Cristo. Ele observara apenas que a situação do cristianismo estava tão precária que, para muitas pessoas, os Beatles eram mais conhecidos", insistiu Maureen Cleave, numa resposta bem ensaiada. Era muito pouco comum que algum repórter emitisse defesa tão óbvia a favor do objeto de sua reportagem, ainda mais chegando até o ponto de interpretar suas afirmações. Cleave apareceu ainda em algumas rádios para discutir seu ponto de vista, e nessa altura Brian "pediu enfaticamente a ela que não emitisse mais nenhum comentário". No entanto, qualquer que fosse o motivo oficial, ou a desculpa, das declarações de John, a situação permaneceu bastante explosiva. As estações de rádio, principalmente do Sul e do Oeste, "botavam para quebrar", como George relembraria mais tarde. Não que John se importasse. "Já me esqueci [de

tudo isso]", comentou ele, quando soube do assunto. "Foi tão sem importância, aconteceu e passou." Porém, quando teve a oportunidade de "reler o artigo inteiro", seu discurso foi bem diferente. "Diga que quero que se lixem. Não tenho por que me desculpar", rebateu. E, quanto a cancelar a turnê, para ele estava tudo bem. "Prefiro assim do que ter de ir lá e mentir. Não retiro o que disse."

Por outro lado, Brian foi bem-sucedido em convencer John da necessidade de atenuar o pronunciamento público. "O assunto ficou na crista da onda durante uns dois dias", relembra Nat Weiss. Os dois discutiram cada palavra até que, finalmente, John e Brian estivessem satisfeitos, de uma forma que fosse adequada para todos. John se desculparia, mas se recusava a engolir a cagada. Brian faria isso por ele.

No dia seguinte, Brian reservou uma suíte no Hotel Americana, em Nova York, e convocou a imprensa do mundo inteiro para uma rápida coletiva. Foi um negócio tipicamente epsteiniano, ensaiado: bebidas e canapés foram servidos e, em seguida, o seguinte comunicado foi lido:

> A citação das declarações que John Lennon fez a uma colunista de Londres há quase três meses tem sido realizada e reapresentada totalmente fora de contexto. Lennon tem profundo interesse em religião [...] O que ele queria dizer era que estava surpreso com o fato de que, durante os últimos cinqüenta anos, a Igreja Anglicana, e, portanto, Cristo, sofreu um declínio de interesse. Ele não pretendia se vangloriar da fama dos Beatles. Queria apenas enfatizar que os Beatles pareciam, em sua opinião, exercer maior impacto sobre a geração mais nova.

Para muitos dos repórteres mais experientes, isso pareceu uma adaptação livre dos comentários de John (Brian a intitulou de "esclarecimento"). Ao mesmo tempo, serviu para apaziguá-los. A maioria dos jornais que cobriu o evento tratou o assunto como um tópico noticioso, sem comentários. Mas estava claro para todos, inclusive para Brian, que não seria a palavra final sobre o assunto, não por muito tempo.

A coletiva de imprensa coincidiu com o lançamento de dois novos discos dos Beatles – e a música, como sempre, conseguiu fazer a mágica funcionar. Em 5 de agosto, em quase 5 mil estações de rádios, isto é, nas que *tocavam*, ao invés de *queimar*, os discos dos Beatles, o compacto com "Yellow Submarine" e "Eleanor Rigby" foi executado pela primeira vez. Que seleção de músicas num só compacto: do ridículo ao sublime! Quando as primeiras críticas saíram, ficou claro que o disco era tão audacioso quanto complexo – era o que os produtores queriam. Os críticos simplesmente ficavam de mãos postas, sem acreditar, com freqüência cada vez maior: "Uma coisa me parece certa: logo, logo você estará cantando

'Yellow Submarine"', comentou Alan Evans, em seu espaço na *NME*. "Em breve, será uma das músicas favoritas em todos os lares." Por outro lado, Evans não conseguiu criticar "Eleanor Rigby", caracterizando a música como "balada do tipo folclórico, cantada com ótima dicção por Paul McCartney".

Quanto a *Revolver*, lançado no mesmo dia, ficaram um pouco menos enlevados, embora surpresos pela ampla complexidade musical. "O novo disco dos Beatles, *Revolver*, traz com certeza novos sons e novas idéias, e motivará muitas discussões entre os fãs sobre se é ou não melhor do que os esforços anteriores", escreveu a *NME*. Músicas como "Tomorrow Never Knows" deixaram os críticos perplexos. Eles apreciaram a mensagem da letra, que propunha que a mente vagasse, relaxasse e, por fim, se deixasse levar. "Mas como se pode relaxar com aquele ruído eletrônico do espaço sideral ao fundo, que muitas vezes parece o ruído das gaivotas?", eles se perguntavam. "Até a voz de John Lennon soa estranhamente fragmentada e vinda do além." Ninguém conseguiu prever a grande repercussão que o LP viria a ter, que ele seria considerado uma ruptura artística ou que, decorridos trinta anos, quando a revista *Mojo* compilou os "100 melhores álbuns jamais realizados", seus leitores elegessem *Revolver* como o número 1, sem contestação. "A partir desse lançamento, a produção de todos os outros discos mudou", lembra Geoff Emerick. "Ninguém jamais ouvira nada parecido antes."

E, embora pudessem estar acima da curva, os Beatles não estavam sós. A cada semana, artigos preenchiam as páginas da *Billboard*, da *NME* e da *Melody Maker* com as maravilhas criadas por outros grupos. Duas semanas antes do início da turnê americana dos Beatles, o Lovin' Spoonful chegou ao topo das paradas com a bem-resolvida "Summer in the City", desalojando "Wild Thing", dos Troggs, da primeira posição. Os Beach Boys lançaram o legendário *Pet Sounds* mais ou menos na mesma época que *Blonde on Blonde*, de Bob Dylan. "Mother's Little Helper" e "Paint It Black" asseguraram aos Stones a posição de "os fora-da-lei". A ousada "Eight Miles High" lançou os Byrds ao espaço sideral. A linha de produção do trio de compositores Holland-Dozier-Holland continuava a lançar suaves clássicos soul. Tim Hardin estreou de forma invejável, ao mesmo tempo que saíam os primeiros álbuns de Quicksilver Messenger Service, The Mamas and The Papas, Simon and Garfunkel, Laura Nyro, The Mothers of Invention e Velvet Underground, cada qual tão original e eclético quanto o outro. Entretanto, no fim das contas, foram os Beatles que proporcionaram a experiência auditiva mais decisiva, quase uma quebra de valores. A *Q* referiu-se a *Revolver* como a "escalada a novos píncaros musicais [...] um salto quântico à frente" de um grupo de amados heróis pop. Além disso, os comentários controversos de John acabaram servindo para representar o início de um movimento despercebido e não-consciente contra a percepção geral que se tinha do grupo, dando uma guinada na imagem

dos Beatles, até ali vistos, embora de modo não declarado, como reacionários culturais. A nova *imagem,* que sempre servira para definir os Beatles, agora intimidava aqueles fãs que não estavam preparados para a transição. "Não estamos tentando nos fazer passar por adolescentes", insistiu John. "Fomos os melhores beatles que podíamos ser, aqueles caras certinhos. Mas agora não somos mais assim." Não havia motivo para conservar a postura de ídolos adolescentes excêntricos, não quando se evolui para se tornar a espécie de homens e músicos que produz um documento tão interessante e desafiador quanto *Revolver.* Enquanto indivíduos, John, Paul, George e Ringo estavam crescendo; já enquanto beatles, estavam crescendo as distâncias.

[II]

No momento da partida para os EUA, John estava bastante irado. Ele tinha achado graça nas primeiras reportagens sobre a repercussão de suas declarações. Depois, conforme as exigências de desculpas se avolumavam, sua raiva foi crescendo – e tinha chegado ao ponto máximo na hora de embarcar. Ele disse a Brian que não só se recusava a se desculpar pelo que havia dito, como tampouco tinha a mínima intenção de declarar nada à imprensa – a respeito do cristianismo, da música ou *de coisa alguma.* Brian não quis saber disso. Havia muita coisa em jogo, e a turnê era o menor dos problemas. Sua oferta de deixar de ir a algum lugar, um só que fosse, para evitar problemas foi recusada por unanimidade. Então, ele advertiu John que chafurdar em assuntos pendentes poderia ter conseqüências econômicas no longo prazo. O contrato de gravação dos Beatles, por exemplo: eles estavam em processo de renegociação do acordo com a EMI e a Capitol – o que finalmente lhes poderia trazer a bem merecida riqueza. Também iriam negociar os direitos autorais de suas músicas que iriam ser regravadas, às dúzias, por outros intérpretes (a *NME* relatou que, do repertório de *Revolver*, já havia recebido nove pedidos de autorização para fazer *covers*). Brian lembrou a John que não seria ele o único a sofrer as conseqüências do possível boicote, havia outros três beatles e dezenas de pessoas cujo bem-estar pessoal dependia de seu sucesso. "E assim Brian [...] continuou a pedir que ele dissesse algo", relembra Ringo, "e no fim John percebeu que teria que fazer isso mesmo."

O plano era encarar a imprensa antes da primeira apresentação em Chicago, na noite de 11 de agosto. Todos estavam alojados no Astor Towers, no vigésimo sétimo andar, e as três maiores redes de televisão americanas já tinham colocado as câmeras no corredor. Os programas sobre eles já estavam no ar, com os apresentadores fazendo comentários sobre a presença dos Beatles na cidade. Enquanto isso, John foi chamado para receber instruções de última hora. "Estávamos nervosos com a possibilidade de ele bancar o espertinho", diz

Tony Barrow. Todos estavam sentados à meia-luz, na espaçosa suíte de Brian; John e Brian no sofá, Barrow de pernas cruzadas sobre a mesinha de centro, de vidro e aço. Depois que as bebidas foram servidas, Brian perguntou: "Você está ciente das implicações, não está? Não pode sair aí fora dizendo meia dúzia de frases e pronto. Não é brincadeira, e não é só você que está por um fio. Ou conseguimos uma reação positiva da imprensa quanto a esse assunto, ou a turnê será cancelada. Não estamos falando apenas de você, John, de resgatar a sua reputação, estamos falando de você salvar a turnê de todo o grupo!" Fazendo uma pausa para aumentar a dramaticidade, Brian afirmou que "temia que os Beatles fossem assassinados durante a turnê".

Depois de colocar os óculos com cuidado sobre a mesinha de centro, John desandou a chorar; sua cabeça pendeu, os soluços sacudiram o corpo; ele pediu orientação. "Faço qualquer coisa", disse. "Qualquer coisa, tudo o que disserem que eu tenho de falar... eu não queria ter provocado tudo isso."

Ele ficou sentado por mais algum tempo, recompondo-se. Então, ao lado de Brian e Tony, com os três outros beatles atrás dele, John atravessou o corredor até a suíte de Barrow, onde uns trinta jornalistas aguardavam para ouvir a sua versão dos fatos.

A coletiva de imprensa, diferentemente das anteriores, que eram marcadas pela alegria e pela irreverência dos Beatles, foi muito sombria. O resto do grupo "se postou solenemente" atrás de uma mesa, à qual John se sentou, apertando as mãos para evitar que tremessem. Seu tórax arfava de modo nervoso e estranho naquela posição. Paul já o vira passar por muitas situações difíceis, mas jamais o sentira tão nervoso. Era como se ele estivesse diante da imprensa pela primeira vez.

Debruçando-se sobre o microfone, John estava um trapo. "Se eu tivesse dito que a televisão era mais popular do que Jesus, teria passado batido", explicou, atrapalhado. "Estou arrependido de ter aberto a boca. Eu só estava conversando com uma amiga e usei o nome 'beatles' como uma coisa distante, como os outros nos vêem. Comentei que o conjunto tinha mais influência sobre os jovens do que qualquer outra coisa, inclusive Jesus. Eu disse aquilo dessa forma, e a forma como eu a disse é que estava errada. Não sou contra Deus, nem contra Jesus, tampouco anti-religioso. Não estava criticando nada. Não estava afirmando que somos maiores ou melhores. Acho que é besteira, se não gostam de nós, por que simplesmente não deixam de comprar nossos discos?"

Espere aí! Embora parecesse que John falava por vontade própria e naturalmente, dava a impressão de estar se desviando da questão central. Para os jornalistas, aquilo pareceu mais uma explicação do que um pedido de desculpas. "Alguns adolescentes têm repetido sua declaração: 'Gosto mais dos Beatles do que de Jesus Cristo', interrompeu um repórter. Que acha disso?"

John parou, pensativo, antes de responder. "Bom, na hora [em que disse aquilo] estava enfatizando esse fato em referência à Inglaterra, que nós significávamos mais para os jovens do que Jesus ou do que a religião, naquele momento. Eu não estava agredindo nem desprezando nada... Só fiz um comentário, e o que eu disse estava errado." *Ah, assim parece muito melhor.* "Ou foi entendido errado." Epa! "E agora deu nisso." Hummmm....

"Mas você está disposto a se desculpar?"

John tentou se explicar mais uma vez. E outra ainda. A coisa toda começou a rodar em círculos, sem fim, cada uma das partes circulando, tropeçando, pisando uma nos pés da outra. Aborrecidos, exaustos, os Beatles haviam acabado de chegar de um vôo de doze horas – finalmente a coisa extravasou. "Eu não disse o que eles disseram que eu disse", desembuchou John, rubro. "Lamento muito ter dito isso, lamento realmente. Não tive a intenção de fazer um comentário idiota anti-religioso. Eu peço desculpas, se isso os faz felizes. Ainda não entendi bem o que foi que eu fiz. Tentei explicar o que aconteceu, mas se querem que eu me desculpe, se é isso o que os fará felizes, então... está bem, me desculpem."

Houve uma pausa longa e paciente, interrompida por uma vozinha afetada, vinda lá do fundo, que quebrou o silêncio: "Está bem, então você poderia dizer aqui para a câmera o quanto você lamenta e se desculpa?" Nesse momento, os Beatles se entreolharam e sorriram ironicamente. Era exatamente o que suspeitavam: a imprensa não prestara a mínima atenção nos últimos vinte minutos, tudo aquilo era uma encenação. A imprensa estava totalmente "disposta a deixar que o ocorrido com Lennon morresse de causa natural", para preservar o espírito da beatlemania.

◆◆◆

Apesar das objeções do grupo, a turnê fora marcada para abril, e os artistas das apresentações de abertura foram trocados diversas vezes ao longo dos meses. Apenas as Ronettes fizeram parte do pacote completo; embora não houvessem tido sucesso algum nas paradas nos dois anos anteriores, os Beatles adoravam o jeitinho atrevido das garotas no palco e faziam questão de tê-las na vitrine. Os números de abertura incluíram ainda Bobby Hebb, compositor de Nashville cujo grande sucesso, "Sunny", estava no topo das paradas de sucesso de verão; The Remains, um grupo de estudantes saídos da Universidade de Boston, e The Cyrkle. Nat Weiss descobrira o Cyrkle tocando *covers* num bar enquanto caminhava pela Boardwalk, em Atlantic City. Em 6 de junho, ele e Brian formaram uma empresa chamada Nemperor Artists, projetada especificamente para cuidar dos negócios dos Beatles nos Estados Unidos, mas para atuar também como sua subsidiária responsável

pelo agenciamento de artistas americanos, e o Cyrkle, por insistência de Nat, se tornou seu primeiro cliente.

Dentro do International Amphitheater, cuja localização, ao lado do matadouro de Chicago, era responsável pelo mau cheiro, a multidão de garotas, na maioria aos berros, fazia uma repetição exata da loucura que marcara as turnês anteriores dos Beatles. Foi a mesma coisa em todas as cidades: Detroit, Cleveland, Washington, Filadélfia; os fãs desempenhavam o papel que já se esperava deles. Mas, em quase todos os lugares, a ameaça de violência estava presente. Em Cleveland, em especial, onde um tumulto interrompera a apresentação durante a turnê de 1964, tudo se repetiu quando 3 mil fãs atropelaram os guichês do Municipal Stadium e formaram um enxame que ameaçava invadir o palco. A polícia e Mal Evans defenderam corajosamente seu baluarte, afastando as ondas ameaçadoras de fãs enquanto os Beatles tentavam entoar "Day Tripper". Porém, a certa altura, conforme Bess Coleman, assistente de Barrow, observou na *Teen Life*, "alguém lhes deu esta ordem: *Querem continuar vivos? Então fujam!* E eles fugiram!" Largando os instrumentos no meio da música, eles se mandaram para um trêiler estacionado atrás das bases de apoio, arrastando Coleman, totalmente confusa.

"Quando chegamos a Memphis, tivemos uma sensação muito forte", relembra Tony Barrow. "Era a primeira vez que tocávamos em pleno Sul, e estava circulando um rumor muito forte de que algo realmente violento poderia acontecer." De acordo com Nat Weiss, "Brian estava muito nervoso" a respeito de Memphis. "Ele estava convencido de que algum maluco ia atirar em John." De fato, a possibilidade de adiar a data da apresentação, em vez de jogar com a sorte, fora aventada pelos agentes da GAC, mas no final, e sem muita discussão, os Beatles insistiram em tocar lá no dia marcado. "Se cancelarmos uma apresentação, podemos cancelar todas elas", Paul disse a eles.

No entanto, a constante escalada de tensão finalmente corroeu o ânimo do grupo. Um dos músicos das apresentações de abertura lembra que "o vôo de Boston para Memphis foi mais silencioso do que o normal". No vôo fretado, os Beatles se sentaram juntos, olhando pelas janelas, sem muita conversa. John tinha o semblante preocupado enquanto o jato ia baixando em direção a Memphis. "Então é daqui que vêm todos os cristãos", comentou com Paul, que estava ao lado, no assento do corredor, com o rosto sério. Paul não conseguiu dizer nada para contrabalançar o espírito agourento de John: "Você é uma pessoa muito controvertida", resmungou ele, desprovido do otimismo usual. Apenas George conseguiu desanuviar o ambiente enquanto o avião taxiava para o desembarque. "Vamos mandar o John na frente", brincou Harrison. "É *ele* que eles querem."

A situação passou por uma reviravolta sinistra no momento que pisaram na cidade. A segurança estava mais reforçada do que o usual, o que deveria ser tranqüilizador, mas

nenhum dos rapazes conseguia evitar o pressentimento desagradável que tomava conta deles. Em vez de terem a costumeira recepção de limusine, os Beatles foram amontoados na traseira de uma minivan, especialmente blindada, enquanto todo o resto do pessoal, calado, foi posto a bordo de um ônibus para o transporte até o estádio. "No caminho do aeroporto para Memphis, tivemos que nos deitar no chão, porque acharam que algum atirador poderia nos alvejar", relembra o baterista dos Remains, N. D. Smart. Os poucos corajosos que ousaram espiar pelas janelas viram pessoas protestando pelo caminho, fazendo sinais e mostrando os punhos. "Jamais esquecerei [...] todos deitados no ônibus", diria Paul mais tarde, "e aquele garoto loiro – ele não tinha mais do que uns 11 ou 12 anos, mal alcançava a janela – gritando comigo através do vidro blindado, batendo com toda a força." Intuitivamente, Paul sabia que o garoto era inofensivo, apesar de ter suas dúvidas a respeito dos homens encapuzados da Ku Klux Klan que perambulavam pelo recinto do Mid-South Coliseum.

No entanto, a primeira apresentação transcorreu como qualquer outra. Apesar dos bolsões de assentos vazios, ocorreu o costumeiro pandemônio, com muito choro e gritaria; as garotas cobriram o palco com presentes e bichinhos de pelúcia, entre outras peças mais ousadas. "Os Beatles sorriram para tudo", comentou um artigo no *Commercial Appeal*. "Parecia ser exatamente o tipo de recepção frenética a que estavam acostumados."

É compreensível que o humor tenha melhorado entre as apresentações. "Todos começaram a relaxar", recorda um observador. Nos camarins, o grupo jantou rosbife e conversou animadamente com os repórteres espremidos na sala abarrotada. Brincaram a respeito de uma propaganda sobre o *show* que Mal vira num jornal local, a qual dizia: "Vá à igreja no domingo, mas *não perca* THE BEATLES na sexta!"

Na segunda apresentação, às 8 horas da noite, os Beatles tiveram boas razões para se alegrar. Dessa vez, o estádio estava cheio, com mais de 12 mil jovens com os cabelos cortados à escovinha, com jeito de quem estava determinado a arrancar o couro do Velho Sul. Tudo parecia uma festa muito louca até a terceira música, "If I Needed Someone", quando se ouviu um tiro. Epstein e Barrow, em pé ao lado do palco, saltaram, batendo um no outro, e se agacharam. "Eu tive certeza de que era um tiro", conta Barrow. Paul e George pularam em direção a John, que arrastava o microfone. Depois, Paul explicaria ao editor da *TeenSet's* que, "quando ouvimos [o tiro], meu coração parou, mas percebi que ainda estava em pé, que não sentia nada. Olhei para John e vi que ele estava em pé, então todos continuamos a tocar".

Moleques. Dois adolescentes tinham jogado uma pequena bomba, um morteiro, da galeria superior.

Os Beatles contra-atacaram com toda a energia. Tocaram bem, com vivacidade, repletos de emoção e adrenalina; deram tudo o que tinham por alguns momentos. Mas a

confusão estava armada: quando uma série de bombinhas espocou alguns minutos mais tarde, eles puseram os pés no chão. Perceberam que não era música que os fãs queriam, era o *espetáculo*, e não apenas o que estava no palco, mas uma atmosfera toda louca. Era para isso que tinham vindo: para o tumulto, os cabelos voando, o *yeah, yeah, yeah.*

De todos eles, só Paul estava disposto a continuar tocando. Ele amava o aspecto empresarial da beatlemania, para não citar os aplausos. Todo o tempo passado em turnês, a intercomunicação com a platéia, o embate com os repórteres, as brigas com os fotógrafos e a técnica de levantar as multidões, isso tudo constituía o ponto alto de sua vida. Lionel Bart, que o via com freqüência nessa época, disse que desde o início ele tinha o dom natural de agradar ao grande público e previu que ele acabaria encontrando seu lugar nos maiores auditórios, como o Palladium. "Desde o início ficou claro que o *show business* corria em suas veias e que ele faria a vida no palco." Mas os outros três ficaram chateados com a situação. George, em particular, achou que aquilo já passara da conta. Ren Grevatt, correspondente da *Melody Maker* nos Estados Unidos, observou, durante toda a turnê, como aquela viagem pesara na personalidade dos Beatles. "Percebi que George Harrison está se tornando mais introspectivo a cada dia e provavelmente acabará virando um monge careca recluso", comentou Grevatt, numa coluna surpreendentemente franca. "Ele está tentando entender a vida, mas não pense em fazer graça com isso, ele é muito sério."

Entretanto, o que Grevatt pensou ser seriedade era um mal-estar que piorava a cada dia. George estava cheio da vida horrível e caótica dos Beatles. Nas conversas com os amigos, ele comentava que se sentia "debilitado" e virtualmente "aprisionado" pelas restrições da beatlemania. As viagens e todo o resto estavam acabando com ele, física e emocionalmente. "Foram quatro anos de corrida desenfreada, em meio a uma gritaria louca", reclamava. Apresentações sem fim, "uns 1.400 espetáculos ao vivo", nas contas de George, o haviam deixado desanimado e abatido. Era assim que ele se sentia ao se preparar para mais uma apresentação de trinta minutos.

"Ninguém ouvia as músicas", reclamou Ringo, que disse estar "cheio de tocar" de maneira tão descuidada. Esmurrar "She's a Woman" e "I Feel Fine" na bateria dia após dia não era a idéia dele a respeito de tocar bateria. No palco, era impossível ouvir o que os outros faziam, o que o forçava a seguir a linguagem corporal dos outros. Não havia sincronismo naquilo. As condições eram tão precárias, durante muitas músicas, que os pratos de Ringo rodavam pelo palco, forçando-o a se erguer para recolocá-los no lugar. Ringo fora sempre companheiro, sempre fizera o que lhe pediam, o que fosse melhor para o conjunto. Desempenhara o papel que lhe haviam atribuído, o papel de toda uma vida. Mas ele não via mais graça naquilo.

E, para John, tudo aquilo, agora, não passava de uma experiência terrível. "Não queria mais fazer turnês, especialmente após ter sido acusado de crucificar Jesus [...] e tendo que ficar lado a lado com a Klan, perto das bombas que explodiam lá dentro", explicou. Aquelas apresentações já haviam dado o que tinham que dar do ponto de vista criativo, físico, emocional. A beatlemania representava tudo aquilo que ele detestava: a artificialidade da imagem da banda, a falta de evolução enquanto músicos, o ponto a que haviam sido obrigados a se vender. Sentia que "a música [deles] morrera" muito antes de os Beatles terem chegado aos Estados Unidos, o que significava que *ele* se sentia morto por mais tempo do que seria tolerável para qualquer um que fosse dotado dos seus instintos. "Eu não agüentava mais", comentou ele.

Uma série de acidentes, circunstâncias e episódios de incompetência como a marcação de datas de apresentação intercaladas em Cincinnati e St. Louis contribuiu ainda mais para a aversão dos Beatles às turnês. Cincinnati foi um desastre. Choveu antes do espetáculo, e quando os Beatles chegaram a Crosley Field o local estava repleto de fãs encharcados e determinados a assistir aos ídolos. Um toldo de lona pendia sobre o palco. Segundo George, "iam puxar a eletricidade até o palco, mas estava tudo molhado e teríamos sido eletrocutados". Nat Weiss recorda: "Foi assustador, a multidão gritava: '*Queremos os Beatles!*' e Paul ficou tão contrariado por ter de ficar ali que começou a ficar enjoado". A tensão era muito grande. Ele acabou vomitando no camarim. No final, Brian cancelou o espetáculo – "o único que perdemos", enfatizava George –, mas conseguiu reorganizar a programação de modo que pudessem tocar no dia seguinte, antes de voar para se apresentarem à noite no Missouri.

Enquanto isso, o mau tempo os acompanhou até St. Louis, onde um estádio novo em folha, o Busch Stadium, sofrera sob uma chuva impiedosa. Com apenas "algumas telhas de zinco ondulado" fincadas acima do grupo no palco, aquela instalação desmazelada parecia para Paul "uma cabana barrenta no meio do nada". "Havia fagulhas voando para todos os lados", segundo Ed Freeman, o responsável pelo som durante a turnê. "Lembro que a cada toque de Paul no microfone, o que acontecia quase a cada compasso, saíam mais fagulhas." Mal Evans compartilhou com Freeman seus temores de que a qualquer momento "alguém caísse do palco devido a um choque elétrico".

Após a apresentação, durante a saída frenética dentro do baú cromado sem ventilação do caminhão, todas as dificuldades e desentendimentos finalmente vieram à tona. "Lá estávamos nós, escorregando de cá para lá, tentando nos segurar em algo", relembrou Paul, "e naquele instante" todos decidiram que não queriam mais fazer turnês. Não havia por que fingir mais, as apresentações tinham passado a ser um risco. Até Paul admitiu que não agüentava mais; "as turnês haviam perdido a graça". Os Beatles continuariam a ganhar dinheiro com a venda de discos – e outros projetos estavam aparecendo. Além disso, a audi-

ência das apresentações vinha caindo consideravelmente. Apenas dois ou três *shows* haviam tido as entradas esgotadas e, embora ninguém jamais citasse o fato, alguns empresários não tinham conseguido reaver seu investimento. Era besteira continuar com aquilo até que o ato de ver os *Beatles ao vivo e em pessoa* se tornasse um item de consumo dispensável. Era melhor sair de cena antes que alguém notasse.

◆◆◆

"Não comunicamos oficialmente que iríamos parar as turnês", disse Ringo. Entretanto, o assunto estava resolvido entre eles. O concerto de 29 de agosto, em San Francisco, seria o último. Não haveria mais apresentações dos Beatles, nem mais participação nos tumultos da beatlemania. Dali em diante, a banda só existiria nos estúdios, para gravar discos.

Não se sabe ao certo se Brian participou da decisão. Convencidos de que ele tentaria desencorajá-los, cada vez menos confiantes em sua psicose galopante, é mais provável que tenham mantido a decisão entre eles, pelo menos por algum tempo.

Em Los Angeles, ainda furioso com o ocorrido nas Filipinas e o furor subseqüente a respeito de Jesus, Brian estava uma pilha de nervos. Em 27 de agosto, Nat Weiss chegou a seu bangalô rosado, no Beverly Hills Hotel e imediatamente pressentiu outra mudança de personalidade, desta vez para o papel de deslumbrado. "Boas notícias", disse Brian, sorrindo alegremente, com uma intensidade pouco natural. "Diz está aqui, em Los Angeles." Protestando, Nat advertiu-o para não se encontrar com o canalha, mas não foi ouvido. "Não, não", insistiu Brian. "Ele está diferente, tão gentil! Você vai ver!"

Não foi preciso esperar muito para que os piores temores de Weiss se concretizassem. Diz e Brian passaram o dia se bronzeando ao sol. Em algum momento, à tarde, Brian soltou a bomba. "Tenho um comunicado importante a fazer", disse, com a mão erguida como se fosse fazer um passe de mágica. "Amanhã à noite será a última apresentação dos Beatles para sempre, e quero que vocês dois sejam meus convidados." Foi tudo acertado, em detalhes: eles iriam voar juntos até San Francisco, para o espetáculo de despedida. Então Diz desculpou-se, dizendo ter outro compromisso. "[Brian e eu] saímos para jantar", lembra Nat, "e quando voltamos nossas maletas tinham sumido." Junto com Diz!

Várias histórias desencontradas foram contadas a respeito do conteúdo das pastas. Nat comentou: "Não havia nada na minha. Brian tinha uns 10 mil dólares em espécie, junto com alguns papéis e um vidro de Seconal". Pelos cálculos de Peter Brown, entretanto, o dinheiro que sumira chegava a 20 mil dólares, além de "meia dúzia de bilhetes de amor com referências explícitas a respeito das conquistas [de Brian], junto a fotos polaróides de seus jovens amigos".

Brian proibiu Nat de prestar queixa contra Diz na polícia, argumentando que isso causaria um escândalo. Por uma quantia módica, não mais do que uma boa mão de bacará, e qualquer outra coisa que houvesse naquelas maletas, ele pouparia os Beatles de mais essa publicidade indesejável. Entretanto, enquanto os Beatles voavam para o Norte, Brian permaneceu em Los Angeles e mergulhou numa "depressão suicida" que o levou aos mais profundos níveis de automortificação.

Na noite seguinte, os Beatles fizeram a apresentação de despedida no Candlestick Park, sem que se pudesse encontrar Brian Epstein em nenhum lugar.

Com a saída apontando para a baía de San Francisco, o Candlestick Park era conhecido como um estádio onde ventava muito, mas naquela noite de segunda-feira, 29 de agosto, as lufadas de vento que varreram suas instalações pareciam uma demonstração especial de vingança bíblica. As faixas penduradas pelo estádio se esbatiam ferozmente com as rajadas de vento e a corrente de ar levantava grandes nuvens de poeira, a soprar como a erupção de um vulcão através do espaço. "Não era o tipo de noite em que você gostaria de estar num espetáculo ao ar livre", observou Tony Barrow – e, realmente, apenas metade dos assentos estava ocupada, com 25 mil admiradores fanáticos dos Beatles a tentar proteger-se do vento.

A vibração dos fãs, no entanto, sobrepujava em mais do dobro a da multidão que costumava vir ao estádio para assistir às partidas de beisebol. Os fãs lembram-se de "ter ficado trêmulos dos pés à cabeça" ante a possibilidade de ver os Beatles ao vivo. Mimi Fariña, sentada com a irmã, Joan Baez, atrás da terceira base, descreveu a reação dos fãs, que soava "como o ribombar de um trovão". Um suspense de animação pairava no ar, contou ela. "As coisas estavam *acontecendo ali, na nossa frente*."

A apresentação em si não teve nada de extraordinário. Os Beatles cantaram onze músicas, as mesmas onze "versões totalmente iguais às gravadas em estúdio" que vinham cantando havia quatro anos, com uma ou duas exceções, usando a mesma batida, as mesmas piadas velhas. (Trinta anos mais tarde, Tony Barrow escutou uma fita da apresentação no Estádio de Wembley, uma das primeiras dos Beatles, seguida de uma gravação do *show* do Candlestick Park, e se surpreendeu ao descobrir que "John e Paul disseram exatamente as mesmas coisas entre as músicas, com quatro anos de diferença".) Foi um dos espetáculos mais curtos dados por eles (durou um pouquinho menos do que trinta minutos), e talvez "o menos inspirado", conta Barrow. "Os rapazes estavam muito cansados e mal conseguiam esperar que aquilo acabasse." John, que mais tarde se referiu à apresentação como "teatro de fantoches", estava com o tanque na reserva. Ele não hesitou por um segundo quando chegou o momento de liderar o grupo para sair do local e desaparecer com os outros no caminhão blindado que esperava por eles. E sentiu um grande alívio quando o caminhão

acelerou para longe, levantando pó em direção ao campo de beisebol, rumo ao final da beatlemania, em direção à liberdade, finalmente!

George também suspirou e relaxou após o fim daquilo. "Estive pensando: 'Será um alívio e tanto não ter de passar por esta loucura de novo'", lembrava ele. Havia um sentimento de entusiasmo sutil no ar quando o vôo decolou para Los Angeles. Afundado no assento ao lado de Tony Barrow, George fechou os olhos, sorriu e disse: "Bom, é isto! Não sou mais um beatle!"

[III]

Não ser mais um beatle não propiciou paz imediata aos integrantes do conjunto. Em vez de conquistar o interlúdio tranqüilo pelo qual ansiavam, os Beatles conseguiram apenas que o mundo inteiro passasse a se interessar pelo assunto, discutindo obsessivamente a respeito do futuro deles. Será que haviam terminado? "A beatlemania morreu?", perguntava a *Time*. Derek Taylor, em declarações à *Melody Maker*, pôde apenas especular a respeito do futuro incerto. Ele os visitara durante a recente estadia em Los Angeles – onde, por sinal, também passara a coordenar a assessoria de imprensa dos Byrds –, mas mesmo após uma noite agitada, com rodadas de maconha, não conseguira obter nenhuma definição dos Beatles quanto ao futuro. Ainda assim, "o impacto deles [...] e a mitologia", segundo o *Sunday Times*, eram fortes demais para que a importância dos rapazes diminuísse no noticiário. "Num tipo de negócio em que o enorme sucesso de hoje é a porcaria de amanhã, o som dos Beatles certamente sobreviverá como o eco de uma era." Naturalmente, *Revolver* desafiou todas as previsões e recebeu a aclamação popular. Vendeu milhões de cópias, enquanto dava igualmente a fãs e músicos algo extraordinário em que pensar.

Em julho, Dick Lester sondou John para saber se ele aceitaria um pequeno papel em seu novo filme, uma comédia satírica contra a guerra, intitulada *How I Won the War**. John não só topou, como também prometeu cortar seu famoso cabelo até o comprimento adequado para fazer um soldado inglês. Não era de modo algum o primeiro papel de John. Desde o momento em que empunhara a guitarra e passara brilhantina no cabelo, colocando-o para trás no estilo de Elvis enquanto subia nas botas de couro preto com saltinho, ele vinha desempenhando diversos papéis que lhe pareciam pertinentes ao seu senso de atuação dramática. Mesmo sendo um dos beatles, representava um papel exagerado, tocando para a multidão e atacando as câmeras. "Faz sentido", comentou Paul a

* *No Brasil,* Como ganhei a guerra. *(N. do T.)*

respeito da nova atividade de seu colaborador. "Na verdade, ele sempre quis ser James Dean ou Marlon Brando."

No entanto, trabalhar como ator coadjuvante acabou sendo uma coisa muito entediante. Na Alemanha e no sul da Espanha, onde a maior parte do filme foi rodado, John passou a maior parte do tempo "à toa", esperando para ser chamado para suas cenas. "Ele odiava as esperas intermináveis naquela região árida", de acordo com Ray Coleman, "[...] e decorar as falas, mesmo que curtas, acabou esgotando sua paciência." Durante algumas semanas John teve de pular de um local para outro, lutando para se manter ocupado durante os períodos terrivelmente modorrentos em que não estava atuando. No início, as longas caminhadas com Cynthia ao longo do ensolarado golfo de Almería pareciam distraí-lo, mas logo perderam a graça. "Era muito chato, eu não conseguia fazer nada de significativo", relembrava John.

Entre os rigores da atuação e o confronto com o desconhecido, John ficou ainda mais introspectivo, fumando um bocado de maconha espanhola e se estirando na praia, protegido dos curiosos pelo violão velho de guerra. A música bastava. Sempre. Nada além da música o fazia ter uma sensação de aconchego. "Ele costumava se sentar com as pernas cruzadas na praia, ou na cama, tocando alguma melodia", conta Michael Crawford, que também trabalhou no filme e compartilhava a casa de praia na Espanha com John. E foi lá, segundo Crawford, "que o ouvi insistir numa música até conseguir que a seqüência ficasse correta". *Living is easy with eyes closed, misunderstanding all you see...** A melodia passava uma sensação lânguida e sonhadora, "invocando um mundo de sonhos impressionista e nebuloso", como George Martin a descreveria mais tarde. Ouvindo a música em intervalos irregulares, Crawford se sentiu tocado pela beleza enigmática, a interação entre a maconha e os detalhes nostálgicos que John elaborara na letra, e sugeriu que a deixasse como estava. "É muito boa", ele disse a John. "Eu não mudaria nada."

"Strawberry Fields Forever" propiciou a John interagir com uma música em tom confessional, tão confusa e dramática quanto suas emoções. "[Era] a psicanálise pela música", justificou ele mais tarde, após ter passado anos no divã do analista. Durante anos, adoçara a sua imagem, relutante, com exceção de alguns casos notáveis, para se revelar pessoalmente na música. Foi fácil, com Paul como companheiro para manter a letra pouco específica e acelerada. Mas, com *Rubber Soul* e *Revolver*, John veio a revelar seu verdadeiro talento. Finalmente sentiu o verdadeiro escopo de seu potencial, um talento que suspeitava possuir o tempo inteiro e percebeu que, para dar aquele salto para grandes composições, teria de abrir o coração.

---

* *"É fácil viver com os olhos fechados, não entendendo nada do que se vê." (N. do T.)*

"Strawberry Fields Forever" elevou tudo para o nível acima. Para obter inspiração, John se transportou de volta a Woolton, cenário das escapadas infantis que tanto apreciava, o lugar onde passara tantas manhãs felizes de verão em companhia de Nigel Walley, Ivan Vaughan e Pete Shotton brincando no Calderstones Park. Strawberry Field não era um terreno, mas, como observou John, o nome de uma "antiga casa vitoriana que passara a ser usada para abrigar os órfãos do exército de salvação", perto da entrada do parque. "[Era] o lugar onde John costumava se refugiar", lembrou Paul, refletindo suas próprias memórias do local. "Era só pular o muro para entrar no jardim abandonado; ninguém cuidava dele, era fácil ficar escondido ali." Tia Mimi contou a Albert Goldman: "Havia algo naquele local que sempre fascinou John. Ele via o jardim da janela do quarto, e adorava ir à festa que acontecia lá todos os anos. Escutava a banda do Exército de Salvação e começava a me puxar, dizendo: 'Rápido, Mimi, vamos chegar tarde'".

Todas essas lembranças afloraram enquanto John se enfastiava na Espanha, como se fosse um livro de memórias de sua pouco idílica infância. "Eu peguei o nome: 'Strawberry Fields'* como um símbolo, uma imagem", explicou John, e usou-o como inspiração para exprimir seus sentimentos conflitantes sobre o crescimento e a consciência de si. Em vez de criar rimas e trocadilhos, John dedilhou as cordas das imagens surreais, concentrando-as em versos que tornaram real seu mundo emocional.

Durante setembro de 1966, Paul também viajou para o exterior: esteve na França. Para mudar de ares, ele, que adorava guiar, decidiu percorrer a rota turística de Paris para o vale do Loire, parando nos *grands châteaux* de Chambord e Chenonceaux, que ficavam à margem de estradas no campo, antes de virar para oeste, na direção de Bordeaux. Tinha a intenção de "viajar incógnito, disfarçado, para que ninguém o reconhecesse", ou pelo menos passar tão imperceptível quanto qualquer jovem que cruzasse a zona rural francesa num lustroso Aston Martin DB5 verde-escuro. Seria a oportunidade ideal, pensou, "para suavizar a pressão [...] e readquirir o anonimato". Alisando o cabelo para trás com vaselina e colando uma barbicha postiça de teatro no queixo, Paul conseguiu andar livremente pelos antigos vilarejos, entrando nas pequeninas lojas e jantando ao ar livre e nos cafés da vizinhança, sentindo-se em casa num mundo do qual os Beatles haviam sido excluídos. Livre do esplendor de megacelebridade, ele estabeleceu uma rotina feliz. Passava algumas horas por dia enclausurado num quarto de hotel, escrevendo freneticamente um diário e "remoendo todos os tipos de pensamentos artísticos". No final das tardes, com o sol a iluminar as ruas com uma luz suave e uniforme, Paul filmava rolos e rolos de filmes 8 mm, fazendo experiên-

---

* John acrescentou o 's' ao nome como licença poética.

cias com imagens estranhas e extravagantes: uma cruz pendendo num cemitério, horizontes em ângulos estranhos, uma roda-gigante girando a toda, um policial organizando o trânsito. Os filmes possuíam uma energia sedutora; Paul encontrou neles uma forma especialmente divertida de se expressar. A experiência toda o fez colocar novamente os pés no chão: "Era um pequeno poeta solitário, de carro, rodando na estrada".

Mas, com o desenrolar do sonho, Paul McCartney, pequeno poeta solitário, transformou-se novamente em Superbeatle. Ele encontrou Mal Evans em Bordeaux, depois voou para o Quênia, onde fez um safári de duas semanas. No avião de volta de Nairóbi, em 19 de novembro, Paul começou a ter uma idéia para o novo álbum dos Beatles. Não era uma música, mas uma idéia: se *ele* tinha podido se disfarçar durante as férias e viajar sem ser notado, por que não todos os Beatles? Eles odiavam ser os Fab Four, apelido que se tornara sinônimo da armadilha da beatlemania. "Pensei: nós podemos não ser nós próprios. Vamos desenvolver *alter egos*, daí não precisaremos projetar a imagem que todos conhecemos." Eles poderiam "distanciar um pouco os Beatles do público", tomando a *persona* de uma outra banda, fictícia.

Paul e Mal reviraram essa idéia durante a refeição a bordo do avião. Primeiro, inventaram diversos nomes de bandas, baseando-se numa série de grupos que estavam se tornando famosos: The Bonzo Dog Doo-Dah, Big Brother and The Holding Company, Lothar and The Hand People. Distraidamente, Mal ergueu os pequenos envelopes de papelão corrugado marcados com as letras "S" e "P", perguntando a Paul o significado delas. "*Salt and Pepper*" ["sal e pimenta"], respondeu ele. "Sergeant Pepper!"

No momento em que o avião pousava em Heathrow, o conceito já estava inteiramente formulado.

◆◆◆

Como sempre, o entusiasmo de Paul era complicado pela ambivalência dos outros Beatles. Era difícil para eles captar a singularidade daquilo que Paul visualizara. Um álbum *feito* pelos Beatles, mas que *não eram* os Beatles. Mas a música seria dos Beatles? – eles se perguntaram. E, indo mais longe, *o quê* era uma "música dos Beatles" nessa época? "Seríamos o grupo do Sgt. Pepper, e no disco inteiro fingiríamos ser outras pessoas", explicou Paul. *Fingir?* "Fingir" era uma daquelas palavras que sempre fazia acender um sinal de alerta; a coisa toda pareceria não passar de truque. Além disso, cada um deles estava pensando em outras coisas.

George se mostrou especialmente cético. "Já tinha viajado tanto sozinho", relembrava ele, "que já havia superado essa fase." Na verdade, de todos os beatles, ninguém passara

por tantas mudanças ilimitadas e com tanta rapidez. O rapaz magricelo e pálido, de orelhas de abano e sem ambições, o pária sobrecarregado de insegurança intelectual que costumava seguir John Lennon por meia quadra, se tornara inflexivelmente um sujeito otimista e pensativo, que vivia a se questionar "o significado da vida". O LSD impulsionara o despertar de George. Os percalços o iluminaram, alteraram sua consciência e o colocaram no caminho da auto-realização. George começava a acreditar que precisava de espiritualidade. "E preciso estar conectado espiritualmente quando se espera atingir alguma coisa neste mundo", ele escrevera para Arthur Kelly logo após os Beatles terem encerrado as turnês.

Na verdade, George flertara com a espiritualidade durante algum tempo. Ainda na época de Speke, quando experimentava lampejos amedrontadores de "consciência divina", durante os quais "um sentimento começou a vibrar dentro dele [...] tão rápido que a cabeça girava", já lutava com o conceito de um poder maior. Antes de seu aniversário de 21 anos, durante a filmagem de *Help!* nas Baamas, quando ouviu o chamado da música indiana, como num transe, coincidentemente no mesmo dia em que Swami Vishnu-Devananda lhe dera um exemplar de *The Complete Illustrated Book of Yoga* ["Livro completo ilustrado de ioga"], George já se expusera às filosofias orientais e místicas. Agora, quando ele falava, fluíam sem esforço as idéias sobre as doutrinas de renascimento e reencarnação, serenidade e auto-satisfação, assim como sobre o pacifismo, que passara para o topo dos interesses dos Beatles.

Com John na Espanha, a partir de certa altura acompanhado de Ringo, que dizia ter ido "passar algum tempo com ele [no *set* de filmagem] porque ele estava solitário", e com Paul na França, George e Pattie fizeram uma viagem sem precedentes a Bombaim, convidados pelo legendário virtuose do *sitar*, Ravi Shankar. Em 1967, segundo as recordações de George: "A primeira vez que ouvi música indiana me senti como se já a conhecesse. Era tudo, tudo aquilo que eu poderia imaginar. Era um som familiar, mas vinte vezes melhor do que todos os outros juntos. Era muito forte, avassaladoramente melhor que tudo; aquilo parecia emanar da minha mente". George se encontrara com Shankar pela primeira vez em junho, em casa de Peter Sellers, e na ocasião Ravi "se ofereceu para dar algumas aulas básicas de *sitar*". Ele viria a descobrir logo que "apenas sentar-se e segurar o *sitar*" já constituía desafio suficiente, pois era terrivelmente desconfortável. Enquanto observava Shankar a tocar seriamente o complicado instrumento, profundamente concentrado, com controle perfeito e de uma forma impecável, George deve ter se sentido impressionado pela extrema disciplina necessária para aquilo. Mesmo após algum treino, ele teve dificuldade em conseguir manter o tom correto. Entretanto, na Índia, George se colocou na posição de aluno, "um discípulo" de Shankar, para treinar intensivamente; a maior parte das aulas eram ministradas pelo seguidor mais próximo de Shankar, Shambu Das.

O estudo atraiu George mais profundamente para a vida pessoal e profissional de seu professor. Freqüentemente, após um longo dia de estudo – "às vezes George chegava a estudar oito horas por dia", contou Das –, Shankar o levava para visitar templos ou perambulavam pelo labirinto de ruas poeirentas, juntando-se às pessoas e conhecendo exóticos aromas almiscarados, enquanto discutiam o entusiasmo místico necessário para "se harmonizar com um poder maior". Embora fosse um músico disciplinado, que seguia à risca um esquema de concertos muito rigoroso, Ravi incentivou George a "expandir sua consciência". Juntos, liam livros "escritos por diversos homens santos, *swamis* e místicos", praticavam meditação e ioga e escutavam música à noite. Gradualmente, mas não com freqüência, iam enfocando o estudo do hinduísmo de um modo mais filosófico que religioso. A viagem à Índia, de início uma peregrinação musical, serviu como um momento de decisão para George. "Ravi e o *sitar* foram pretextos", percebeu George. "Embora fossem importantes, na verdade o que empreendi foi a busca de uma conexão espiritual."

Foi nesse estado agradável, profundamente motivado, pulsando claramente com a iluminação vislumbrada, que George retornou a Londres em 22 de outubro. Rapidamente, ele transformou sua casa térrea em Esher, preenchendo-a com artefatos indianos coloridos e mudando de lugar a mobília para obter o máximo de luz e serenidade. Túnicas longas e fluidas substituíram seus costumeiros *jeans* e camisetas. Quando Donovan, outro comedor de lótus, chegou a Esher para uma visita de uma semana, fumaram haxixe, analisaram as letras das músicas um do outro e se entretiveram em várias discussões sonhadoras e abstratas a respeito da vida que varavam a noite. O cantor folk escocês ficou embasbacado ao ouvir George, que era tão irreverente quanto ele, "falar com tanta segurança a respeito da verdade e da auto-satisfação". Não era mais o garoto cara-de-pau, como tia Mimi o denominara, que passava por qualquer coisa só para cair nas boas graças de John e Paul. Numa avaliação longa e bem refletida, ele chegou à conclusão de que "a viagem à Índia realmente o fizera se abrir. [...] Saí das margens do grupo". Publicamente ele era considerado como uma parcela dos Beatles e nada mais, mas fora dos holofotes George estava preparado para ser dono de seu próprio nariz. Tomando noção da autonomia, da identidade em desenvolvimento, ele até deixou crescer um bigode para demonstrá-la.

Identidade. Identidade. Identidade.

Quando ouviu a proposta de Paul, de que os Beatles assumissem *alter egos*, aquilo soou para ele como uma "loucura", era como se estivessem sendo levados para um território ultrapassado e incômodo. George pensava que estivessem se afastando de bobagens como essa. Para ele, aquilo era como "andar para trás".

Para Brian Epstein, para trás ou para a frente, não fazia muita diferença. "Para baixo" parecia descrever melhor a direção que ele tomava. Desde o retorno dos Estados Unidos, sua vida parecia estar oscilando, e agora tomava o aspecto de um navio afundando, sendo tragado, e não havia ninguém para resgatá-lo.

Para piorar as coisas, Diz o chantageava. Uma carta exigindo dinheiro chegara ao escritório da Nemperor em Nova York: 10 mil dólares em espécie, em troca dos papéis de Brian e das fotos comprometedoras. Brian resolveu pagar prontamente. Resguardado em seu apartamento impecavelmente branco na Chapel Street, embora inconformado, ele considerou o negócio como "dívida de sangue"; era necessário pagá-la para encerrar o negócio pavoroso. Não havia por que causar mais problemas. "Não faça nada contra isso", foi a instrução que deu a Nat Weiss por telefone. Mas a pasta de Weiss era parte do resgate, e "com base nisso chamei um advogado, Bob Fitzpatrick, e prendemos Diz". Parte do dinheiro foi recuperado junto com as cartas, mas as fotos, o material mais delicado, haviam desaparecido. "E foi isso que levou Brian a uma depressão suicida."

Aquelas fotografias o assombravam, não tanto pelo conteúdo, mas pela maneira como poderiam ser usadas. Brian sabia que elas apareceriam novamente – era apenas questão de tempo – e temia que, de alguma maneira, atrapalhassem os Beatles. Durante dias, semanas, ele se encapsulou em casa, freqüentemente não se levantava antes do fim da tarde, e mesmo então nem tirava o pijama. Durante a renegociação do contrato dos Beatles com a EMI, Brian se esgueirava pelos quartos "em estado de autocomiseração", tomando conhaque, engolindo remédios e submergindo mais e mais na depressão. Para Peter Brown, que se mudara para o apartamento por sugestão do médico de Brian, ele derramou seu sofrimento em longos discursos, geralmente "mórbidos" e incoerentes. Brown tentou acalmar o amigo, mas reconheceu que a iniciativa seria em vão. "Nada do que eu dissesse ou fizesse parecia adiantar", relembra Peter. "Ele estava um trapo. *Muito mal.* Mas também fazia um drama... Supus que era mais um daqueles rompantes de comportamento exagerado que passaria como uma tempestade."

O colapso, quando aconteceu, pegou Brown de surpresa.

Uma noite, no fim de setembro, após um jantar informal, vestido de pijama, Brian foi para o quarto. "Fiquei na biblioteca, assistindo à televisão", relembra Brown, "e, como ele não voltava, pensei: 'Que estranho! Ele dormiu o dia inteiro, até depois de eu ter voltado do escritório. Ele *não pode* ter voltado para a cama'." A caminho de seu quarto, Peter foi dar uma espiada em Brian, "e não consegui acordá-lo, ele estava gelado". Não havia nada de extraordinário em encontrá-lo naquelas condições. Mas a posição pouco natural do corpo, espalhado e torcido, não podia ser explicada como um simples estado de auto-abandono.

Brown deu-lhe um tapa e jogou-lhe um pouco de água no rosto: nenhuma reação. Os membros, flácidos, não tinham elasticidade. Teve a impressão de que Brian respirava, mas muito levemente. Peter pensou em chamar os criados, Antonio e María García, que viviam no porão, mas desistiu da idéia. "Eles entrariam em parafuso e iriam embora", comenta ele. Em vez disso, pegou o telefone e ligou para Norman Cowan, o médico excêntrico e vergonhosamente tolerante que compartilhavam. Cowan estava atendendo a outro paciente num subúrbio de Londres e insistiu em que Brian fosse levado ao hospital mais próximo. O St. George's ficava por ali, mas Brown recusou-se a fazer isso: "Nos hospitais havia sempre algum funcionário que telefonava para a imprensa imediatamente, e a notícia estaria nos tablóides no dia seguinte", lembra. Peter decidiu arriscar e esperar pelo menos mais meia hora até Cowan chegar. Então, com a ajuda de Bryan Barrett, o motorista da casa, carregaram o corpo de Brian num cobertor e correram para o hospital particular de Cowan, em Richmond, onde ele foi submetido a uma lavagem estomacal.

Quando recobrou a consciência, segundo Brown, Brian se mostrou arrependido, referindo-se ao episódio como "um acidente bobo". Porém, ao retornar à Chapel Street no dia seguinte, Peter encontrou uma carta na escrivaninha de Brian, ao lado de um vidrinho vazio de Nembutal. Escrito com a caligrafia costumeira dele, o bilhete dizia: "Não consigo mais dar conta. Está além das minhas forças, não consigo mais". Em outro papel, junto à carta, ele deixava seus bens para Queenie e para o irmão, Clive, pedindo que os outros pertences fossem distribuídos entre Brown, Geoffrey Ellis e Nat Weiss.

O ato desesperado de Brian chocou os amigos mais próximos. Durante toda a turnê, seu comportamento inconstante e a psicose maníaco-depressiva tinham despertado preocupação e dó. Desde que o conheciam, havia tantos anos, já tinham se acostumado aos picos e fossas emocionais de sua "vida tortuosa", mas nunca houvera nenhum indício de sua intenção de se matar. Com certeza, tinham ouvido muita conversa irracional, dramalhões até. "Mas nenhum de nós, por mais cegos que fôssemos, percebera essa tendência suicida", conta Nat Weiss.

Por insistência de Peter Brown, Brian passou duas semanas "se desintoxicando" na Priory, uma clínica em estilo spa de Roehampton, onde se tomava conta de pacientes endinheirados com problemas pessoais embaraçosos. Entretanto, de volta a Londres, Brian voltou às profundezas de seu buraco, marcadas pela displicência consigo próprio e pelo comportamento autodestrutivo.

Embora tivesse negligenciado os negócios de seus artistas, parecia que dos Beatles ele jamais se esquecia. O recente acordo azeitado com a Capitol fora renegociado de modo a conseguir a ótima base de 10 por cento de direitos autorais, com cláusulas adicionais vinculadas às vendas que fariam a participação dos Beatles decolar até o jamais alcançado

pico de 17 por cento. De acordo com Weiss, "Brian nunca foi um homem de negócios que pressionasse demais". Mas ele soube endurecer com Alan Livingston e, quando a Capitol anunciou prematuramente seus planos de lançar uma caixa com o nome *Best of the Beatles*, Brian, incisivo, deixou claro, com todas as letras, para o presidente da gravadora, que pularia para um concorrente se essa idéia não fosse engavetada. Porém, em outras ocasiões, o caminho fora árduo, e Brian tropeçara.

No final de 1965, Brian chamou Ken Partridge e lhe pediu que viesse ao escritório da NEMS para ver uma coisa "fantástica" que ele tinha acabado de comprar. Ele estava esperando no carro quando Partridge chegou e, após uma breve e enigmática conversa, foram até o West End, estacionando diante de um outrora impressionante e agora meio desleixado edifício na Shaftesbury Avenue. "Acabei de comprá-lo de Bernard Delfont", Brian anunciou com orgulho, gesticulando com os braços para fora do carro. Partridge olhou para o Saville Theatre, depois virou-se de volta para Brian e exclamou: "Você deve estar *louco!*" Na opinião de Partridge, "era o pior teatro de Londres, um buraco abandonado, sujo, dilapidado, com fileiras e fileiras de assentos quebrados". Delfont e o irmão, Lew Grade, haviam tentado, em vão, encher o teatro de 1.200 lugares. Como Brian planejava conseguir essa proeza?

Para Brian, o Saville era uma segunda oportunidade de fazer carreira no teatro, de compensar a temporada frustrada na Royal Academy of Dramatic Arts, mas agora com grandiosidade, num palco lendário, e seguindo seus próprios caprichos. "Ele queria ser Ziegfeld*", comentou Don Black, que admirava a coragem de Brian. "O teatro era o caminho ideal." E ele tinha os recursos para lotar a casa.

A primeira temporada, no entanto, foi um grande fiasco. Um musical "horroroso" sobre Houdini, produzido por Brian, deu o tom para a confusa trama, que afastava a platéia mais seleta. "Ele também resolveu produzir outras apresentações que não deram certo", lembra Ken Partridge. Tony Bramwell, que assumiu a direção do Saville Theatre, diz que foram forçados a rearranjar o repertório, intercalando apresentações de rock com as produções teatrais. "Durante a semana tínhamos Gilbert e Sullivan ou Shakespeare; nos domingos à noite a casa era tomada pela programação *Brian Epstein apresenta*, sempre com concertos de rock." Entretanto, o nome era a única associação que Brian mantinha com os espetáculos dominicais. Na verdade, ele já perdera todo o interesse pelo teatro – a não ser pelas festas que patrocinava semanalmente em seu apartamento para homenagear a atração em cartaz no Saville. No início de novembro, Brian enviou os convites para uma recepção, em que ele iria apresentar o grupo The Who. George e Ringo planejavam ir; Paul, que ainda estava

---

* *Florenz Ziegfeld foi o mais famoso empresário de atrações musicais na Broadway, em Nova York, da década de 1910 à de 1930. (N. do T.)*

num safári na África com Mal e Jane Asher, enviou desculpas. John e Cynthia tinham acabado de retornar a Londres e estavam exaustos da viagem e muito melancólicos. Os amigos descrevem o ânimo de John nesse período como "tenso" e "amargo". "Havia tanta coisa passando em sua mente que ele não conseguia se livrar delas", diz John Dunbar. O futuro dos Beatles chegara a um ponto estranho; e o casamento dele, letárgico havia tanto tempo, declinava cada vez mais. Assim mesmo, após semanas no local das filmagens, com o cabelo penteado para trás e usando seus típicos óculos antigos, John estava disposto a continuar o relacionamento. Porém, dois dias antes da recepção no apartamento da Chapel Street, ele compareceu a uma exposição na Galeria Indica, de Dunbar.

[IV]

Nos dez meses desde a abertura da Indica, tanto a livraria quanto a galeria tinham conseguido um público fiel, que buscava se abastecer de literatura e de movimentos artísticos alternativos, que procurava tudo o que fosse de vanguarda – a contracultura emergente. No andar de cima, as prateleiras se arqueavam sob os livros americanos importados de editoras independentes, entremeados por revistas, edições de poesia *beat* e uma miscelânea de filosofia; já o espaço da galeria, no porão, exibia instalações conceituais. Não havia nada igual em Londres. A multidão jovem de cabelos longos que atravessava o Mason Yard se deslumbrava com aquele lugar único, da mesma forma que William Burroughs, famoso freqüentador habitual que vivia perto dali, na Duke Street. "Era todo aquele pessoal de Chelsea", comenta outro freqüentador; "eles começaram a vir de uma hora para a outra." Inevitavelmente, a galeria, junto com seu vizinho, o Scotch of St. James, se tornou o epicentro de tudo o que havia de moderno e vanguardista na cidade.

Se havia um tema recorrente na galeria, entendida como o lugar que detinha o poder contracultural dentro da Indica, esse tema era contido pela palavra "radical", que se referia a qualquer coisa que destruísse as categorias formais da arte. Quer fossem os monumentos autodestrutivos de Gustav Metzger, que desapareciam perante os olhos, quer fossem as obras de arte de Christo, ou a arte ambiental de Stuart Brisley, na qual o artista fazia sua *performance* no âmbito da obra, resistindo à forma e à estrutura tradicionais – todos esses faziam parte do escopo da Indica. "Nunca expusemos uma pintura tradicional", recordou John Dunbar, que organizava todas as mostras, sem levar em conta o retorno comercial, apenas para "liberar a arte enquanto um bem".

E foi de acordo com esse espírito liberal, meio "baratinado", que Dunbar promoveu uma exposição de uma artista conceitual japonesa pequenina, de nome Yoko Ono. Ele ouvi-

ra falar no espetáculo de estréia dela na Trafalgar Square, no qual Ono mexia com as pessoas de dentro de um saco preto, e pensou que era "exatamente o tipo de evento que nos traria notoriedade". Além disso, ela e o marido, Tony Cox, tinham se tornado parte do cenário *clubber* do Indica. Dunbar gostava de patrocinar artistas conhecidos e lhes proporcionar um espaço para expor.

A abertura de *Unfinished Paintings and Objects* ["Pinturas e Objetos Inacabados"], em 10 de novembro de 1966, agitou os curiosos lançadores de tendências da cidade. Dunbar esperava receber uma multidão entusiasmada na noite de abertura, e ("para ter certeza de que não incomodariam John") atraiu-o para uma visita particular à galeria em 9 de novembro, que seria "um acontecimento e tanto", como disse ele. Ele sabia que atrair uma celebridade da magnitude de John aumentaria o público da Indica e que os rumores sobre o interesse de um beatle na exposição se espalhariam rapidamente. Assim, ele "jogou pesado", fazendo crer a John que parte da obra exposta, "divertimentos e jogos dentro de um saco", poderia levar a, bem.... qualquer coisa, qualquer coisa mesmo. "Pensei: 'Humm, você sabe, sexo'", disse John, interpretando a coisa de modo errado, exatamente como era a intenção de Dunbar. Mas ele tinha outros motivos para ir até lá. Embora só tivesse voltado para casa dois dias antes, já não agüentava mais de tédio e estava disposto a fazer qualquer coisa que lhe trouxesse alguma diversão.

Com certeza, John e Cyn não tinham muito a partilhar além do velho conhecimento mútuo. Havia Julian, é claro, mas John nunca foi um pai atencioso. Ele deixara a paternidade a cargo da esposa, assim como a maior parte do resto das responsabilidades domésticas. Em alguns dias, eles mal trocavam meia dúzia de palavras, mesmo vivendo sob o mesmo teto. John era ausente, não-cooperativo, retraindo-se para a sala de música por horas a fio ou assistindo à televisão como que hipnotizado, até desmaiar de cansaço. Paul, que mal via John nessa época, lembra-se de tê-lo encontrado certa vez em Londres e perguntado o que ele andava fazendo. "Bom, assistindo à tevê, fumando uns baseados", respondera John.

Dentro do Mini Cooper com motorista, a caminho da Indica, as semanas de tédio e frustração, a dormência dos Beatles, o papel no filme pouco interessante, o ressentimento contra Paul, o casamento modorrento, a inércia terrível o apanharam. "Eu estava desleixado e com a barba por fazer", John lembrou numa entrevista. "Não dormia havia três noites [...] viajando (provavelmente de ácido); estava chapado." Quando pararam do lado de fora da Mason's Yard, ele praticamente perdeu o controle. Les Anthony, que era o motorista de John havia dois anos, disse que ficaram sentados no carro por "algum tempo", talvez até meia hora, enquanto John se perguntava se entrava ou não. "Não estou pronto ainda", ele dizia de tempos em tempos, torturado pela dúvida. "Vamos entrar apenas, ver o que acontece." Anthony pensou que a indefinição era fruto das drogas, mas é mais provável que a indecisão

fosse produto da insegurança de John. Durante o tempo todo ele tivera os Beatles para camuflar a ansiedade. Sim, ele queria ser o líder, mas havia segurança quando as pessoas eram várias. Ele não era *bom* sozinho. Além disso, achava que grande parte da arte das galerias era "uma merda, charlatanismo puro". Quanto mais tempo passava sentado no carro, mais ressentido ficava. Mas, já que estava lá mesmo, bom, que se foda. Entrou.

Dunbar lembra: "Quando ele entrou, foi como a abertura do mar Vermelho. Todos os que estavam lá, apenas alguns funcionários e outros amigos, simplesmente deram um passo para trás, deixando-o passar". Aparentemente convencidos de que John era um colecionador em potencial com os bolsos cheios, Dunbar ficou "feito louco, saltitando em volta dele", e John ficou tenso com o tratamento de celebridade. Para se proteger, "mergulhou" no atraente catálogo da exposição: "... *espelho para ver o seu traseiro... céu TV... relógio eterno... bolsas... Pintura para pregar um prego... Pintura para deixar a luz passar... Máquina que chora....*" Ele queria saber "Essas coisas todas existem de verdade?" As descrições dos "objetos" pareciam ser um trote. "*Caixa do perigo: máquina depois da qual você jamais voltará a ser o mesmo (não garantimos a sua segurança após o uso)... Lingerie para deixar você excitado, a descrição será feita a pedido...*" "Não tinha muita certeza do que se tratava. Sabia que havia alguma brincadeira envolvida." Então, uma das peças exibidas chamou-lhe a atenção e ele se aproximou para observar melhor. Numa prateleira, viam-se vários pregos sobre uma plataforma de plexiglas e, ao lado, uma maçã; tudo parecia real do seu ponto de vista, tudo muito simples, com um pequeno cartão que dizia: MAÇÃ. "Isto é uma brincadeira bastante engraçada", pensou. "Comecei a entender o humor por trás de tudo." Quando perguntou a Dunbar o preço da maçã, a resposta foi: 200 libras. *Uau!* Era uma piada, com certeza. O humor seco, surpreendente, atraiu John, que se interessou por visitar o resto da exposição, no andar de baixo da galeria.

Lá, seu humor melhorou. Havia todo tipo de geringonças ligadas por passarelas, fachos de luz e escadas, espalhadas pelo subsolo fartamente iluminado, onde algumas pessoas de aparência "desleixada" davam os últimos toques na instalação. Enquanto John estava ali parado, assimilando tudo, Dunbar pediu licença para trocar uma palavrinha com os funcionários. Quando voltou, uma jovem mulher asiática miúda estava ao seu lado, empertigada com roupas *leotard* pretas justas, muito pálida. De porte pequeno, ela parecia um animalzinho de rosto pequeno e sério. "Ei, cara", disse Dunbar, "quero lhe apresentar Yoko Ono."

Yoko Ono, aquilo também era uma pegadinha? John observou que ela tinha uma presença surpreendente, conseguia se impor na sala. Havia algo especial naquela pessoa, algo estranho e excepcional, irresistível. John olhou timidamente em redor, tentando ganhar tempo para se recompor. "Bom, o que está havendo?", perguntou, obviamente perturbado.

Em vez de responder, a mulher pequenina e parecida com uma esfinge simplesmente lhe entregou um cartão, que John revirou várias vezes na mão. Não havia nada nele, além

de uma única palavra: RESPIRE. "Você quer dizer, assim?", perguntou John, passando a imitar o arfar ruidoso de um *terrier*. Era isso sim, era isso que ela pretendia... Sim, *respire*. John gostou daquilo; era parte de uma brincadeira.

Yoko relaxava cada vez mais conforme John reagia, perfeitamente, à sua aproximação. Muitas pessoas rejeitavam o trabalho dela como abusivo, mais do que esquisito; ficavam irritadas, em vez de buscar o humor contido nele. Mas aquele cara – Yoko afirmou, mesmo que seja difícil de acreditar que ela não soubesse o nome de John nem tampouco o tivesse reconhecido – parecia entender exatamente do que se tratava ou, pelo menos, estava disposto a participar da brincadeira, o que já era bastante positivo.

Acompanhando-o até uma escada, ela sugeriu que ele subisse até o topo dela para ver a pintura do forro. "Parecia uma lona preta e uma corrente, com uma lente de aumento pendurada na ponta", relembra John. O que ela esperava que ele fizesse com aquilo: "Pegue a lupa e olhe através dela", explicou Yoko, levando-o em direção aos degraus. John não tinha mais tanta certeza de que queria brincar. Ele tinha medo de subir a escada e se defrontar com alguma piada cínica, uma pegadinha. Assim mesmo, Yoko persuadiu-o a subir e, com crescente nervosismo, ele segurou a lupa em direção à lona e espiou. Um sorriso se espalhou instantaneamente pelo seu rosto. Havia uma só palavra pintada no toldo de tela: SIM.

Assim que desceu, John pediu para ver mais. Havia um painel de gesso, uma parede pintada de branco. Um pequeno sinal convidava os visitantes a martelar um prego nela. O problema era que a abertura da exposição seria apenas na noite seguinte, e é claro que Yoko queria que a parede permanecesse intacta. "Eu argumentei com veemência para ela permitir que John martelasse o primeiro prego", relembra Dunbar. "Ele tinha bastante grana, existia uma chance de ele comprar a coisa toda." Os olhos de Yoko fuzilaram de raiva: por que motivo iria deixar aquele fulano arruinar sua imaculada exposição? Ela empurrou Dunbar para o lado e eles discutiram baixinho por alguns minutos, hostilizando-se como cão e gato. Com certeza, Dunbar deve ter contado a ela quem era John, e ela deve ter entrevisto a possibilidade de uma venda em potencial, pois finalmente cedeu e disse: "Está bem, você pode pregar um prego por 5 xelins". Isso era tudo o que John queria ouvir. Sorrindo, ele respondeu: "Eu lhe dou 5 xelins imaginários se você me deixar pregar um prego imaginário". Lindo: puro Lennon. Yoko adorou. "Meu Deus", pensou ela, "ele está jogando o mesmo tipo de jogo que eu."

◆◆◆

Nas semanas seguintes ao encontro com Yoko, John passou mais tempo do que nunca trancado na sua sala de música, no andar de cima, em Kenwood. Sua depressão e o consu-

mo de drogas aumentavam dia e noite, sem distinção de hora. O tempo passava num borrão, durante o qual ele folheava revistas ou algum dos belos volumes de arte impressionista que ficavam ao lado do sofá; raramente pegava a guitarra, a não ser para tirá-la do caminho. De vez em quando, Terry Doran aparecia e conseguia arrastá-lo para o Scotch ou o Bag o'Nails, mas essas saídas acabavam invariavelmente em casa, para se reabastecer: "John era um consumidor de drogas divertido, muito divertido", conta Doran. "Voltávamos tarde para casa, vindo de uma boate, subíamos para o sótão e nos drogávamos até ficar feito bobos."

Sem nenhuma canção nova na manga e nenhuma inspiração tampouco, John raramente se envolvia com a música. Surpreendentemente, os Beatles não pareciam nada incomodados com a perda das boas vendas de Natal, que durante anos a fio haviam sido a sua praia. Dessa vez a banda da hora era o Cream, "o primeiro supergrupo de blues de alta voltagem", que emergira de uma multidão de conjuntos novos para deslumbrar as platéias com suas execuções sensacionais. Ao mesmo tempo que Jimi Hendrix, que competia por um lugar no mundo do rock, o grupo de virtuoses composto por Eric Clapton, Jack Bruce e Ginger Baker expandira e transformara a dinâmica do rock com *riffs* inventivos e sincopados e improvisos frenéticos. Ao redor deles, surgiam outros músicos que obscureciam o firmamento dos Beatles por todos os lados, atraindo o público: The Easybeats, The Spencer Davis Group, Brian Auger and The Trinity, The Move, Donovan, The Four Tops, *The Monkees*. Se a proliferação de bandas não mexeu com os Beatles, a reação do público com certeza o fez. "O mundo musical vibrará com a sensacional notícia de que os Beach Boys ultrapassaram os Beatles na categoria Melhor Grupo Vocal", informou a *NME*, ao publicar o resultado da votação anual promovida pela revista. (Ringo confessou: "Nós todos somos fãs dos Beach Boys [...] talvez *nós* tenhamos votado neles".) Talvez mais irritante tenha sido a notícia de que John tinha perdido sua coroa de Melhor Personalidade Vocal Britânica para Cliff Richard.

Normalmente os Beatles teriam ignorado tamanhas bobagens, mas com sua carreira num momento estacionário e a renovação de seu contrato em jogo, estavam mais sensíveis ao negativismo demonstrado pela imprensa sensacionalista. Ainda se sentiam compelidos a negar os rumores de que a inveja os teria dividido ("Essa idéia de inveja está na cabeça de outras pessoas", Ringo insistiu em responder. "Trabalhamos todos pelo sucesso uns dos outros"), de que estariam dissolvendo o grupo (pura "idiotice", de acordo com Paul), ou de que, apesar do noticiado anteriormente, estariam planejando uma nova turnê para a primavera. Também demonstraram "fúria" em reação a uma primeira página "exclusiva" do *Sunday Telegraph* que afirmava estarem eles demitindo Brian Epstein, e que "dois dos beatles sondaram um americano", Allen Klein, que representava os Rolling Stones, "para tratar do futuro gerenciamento dos negócios do grupo". Vistos de qualquer ângulo, parecia que os Beatles estavam em queda livre.

"Acho que estávamos com vontade de deixar a coisa rolar", comentou Paul a respeito dos dias que decorreram até a sessão seguinte no estúdio. Os Beatles sempre tinham se saído bem nesse ambiente. Mas, diferentemente das sessões anteriores, Paul não escrevera nada em conjunto com John para ela. Não houvera tempo para isso, além de ter havido pouca comunicação entre eles no período anterior. Pelo que se sabia, estavam indo para o estúdio com as mãos abanando.

É claro que John tinha "Strawberry Fields Forever" na manga. Na noite de 24 de novembro, uma quinta-feira de mau tempo, os Beatles, agora todos exibindo bigodes iguais, reagruparam-se no estúdio 2, o salão enorme e um pouco decadente que por tantas vezes funcionara como laboratório criativo. John, que parecia anguloso e esquelético, não perdeu tempo e foi logo apresentando sua música para Martin, ao violão. Essa versão, cantada de modo entrecortado, numa voz quase sussurrante, soou realmente dramática no silêncio do estúdio, exatamente fiel à determinação de John de passar a maneira como a sentia, de honrar as imagens radiantes de sua infância em Woolton. Martin escutou, sentado ereto, com braços e pernas cruzados, tão impassível quanto pôde, mas suas orelhas queimavam de agitação. "É absolutamente maravilhosa", disse ele, entusiasmado e convencido de que a canção era uma obra de arte. "Fiquei enfeitiçado, apaixonado." Havia uma profundidade e uma intimidade naquilo que ele não esperara ouvir. "John tinha penetrado em um território diferente, um local que eu não reconhecia de suas músicas anteriores [...] Era como um sonho sem ser bobo, era estranho sem ser pretensioso." A interpretação delicadamente eloqüente, acentuada por matizes ácidos do surreal, o imaginário fragmentado, produzia um resultado magnífico. Martin se condenou por não ter gravado aquilo.

Era exatamente o impulso de que os Beatles precisavam. "Strawberry Fields Forever", que levou 45 horas, no decorrer de quase um mês, para ser gravada, deu início a um período explosivamente criativo, durante o qual Paul e John colaboraram em nove das doze músicas que finalmente chegaram a ser gravadas. É claro que nem todas elas receberam contribuições em partes iguais. Como era o caso desde antes de *Help!*, a composição se tornou um processo individual. Ringo estimou que "aproximadamente 80 por cento das músicas foram escritas em separado", com o outro parceiro trazendo contribuições de última hora ou dando uma polida aqui ou ali. Mas continuaram, como sempre, a influenciar um ao outro.

Coincidentemente ou não, Paul aproveitou também Woolton como inspiração para a música seguinte. A carinhosa referência de John a Strawberry Field deve ter provocado a nostalgia de uma mitologia pessoal em estilo sonhador. George Martin creditou a "coincidência" antes à "rivalidade criativa" que a qualquer outro motivo, mas, qualquer que fosse o espírito motivador, Paul viria a comentar apenas que ele e John "freqüentemente respondía-

mos um à música do outro". Não levou muito tempo para ele criar "Penny Lane", o mesmo nome do terminal onde Paul trocava de ônibus a caminho de Allerton para visitar qualquer de seus amigos que moravam mais no centro de Liverpool. "John e eu nos encontrávamos com freqüência em Penny Lane" a caminho do centro da cidade ou de uma apresentação, relembrou Paul. E, embora o ponto de ônibus coberto "no meio da rotatória" da Smithdown Place não tivesse a melhor vista do mundo, seu nome melódico evocava o sentimento correto. Penny Lane: Paul incorporou todas as associações possíveis que o local propiciava: a barbearia do Bioletti, com as fotos dos cortes de cabelo expostas na vitrine; o membro da Legião Britânica que vendia papoulas por 1 xelim; o quartel dos bombeiros; a Igreja de St. Barnabus, onde, por um curto espaço de tempo, ele cantou no coro. A música tomou forma num só ímpeto, em duas horas. A maior parte dela surgiu em seu novo salão de música do andar de cima, num pequeno piano pintado "como um arco-íris psicodélico", colocado exatamente ao lado da janela que tinha vista para o quintal da frente, o qual dava para a Cavendish Avenue. Os dois primeiros versos, que "praticamente apareceram por si mesmos", estabelecem uma cena verdadeira, com o drama inteiro da vizinhança se desenrolando – como poderia ter sido no início de um filme dos anos 1940, ou com o todo "mais parecido com uma peça de teatro", como diria Paul. Um elenco inteiro de personagens salta à ação "sob o céu azul suburbano", como já havia sido o caso em "Eleanor Rigby". Desde o início, a intenção de Paul foi focar Penny Lane de um modo muito especial. Paul lembra que "a letra foi toda baseada em coisas reais", mas distorcidas, "um pouco mais surreais [...] modificadas artisticamente" para incorporar "todas as idéias aleatórias que tentavam aflorar".

Entretanto, as experiências de Paul na gravação pouco se equiparam aos efeitos alucinógenos que permeiam "Strawberry Fields Forever". O estilo de "Penny Lane" é estruturado de uma bela forma, saturado de cadências rítmicas, vagando como o ônibus número 16 a caminho da garagem. Paul narra a ação com familiaridade enganosa, no papel de alguém que tivesse confinado a cena de infância na memória e desejasse compartilhá-la com um visitante de modo a, talvez, reavivá-la.

O resultado foi o que todos os beatles desejariam alcançar. Em resposta à insistência de Brian para que lançassem um compacto simples em 1967, eles lhe asseguraram que tinham não um, mas três sucessos nas mãos – três músicas que George Martin considerava "uma pequena coleção de jóias": "Strawberry Fields Forever", "Penny Lane" e a duradoura "When I'm Sixty-Four", no "estilo de teatro de variedades", segundo Paul, que a escreveu quando tinha 16 anos, e que os Beatles apresentavam no Cavern durante as brigas e os cortes de luz. "Decidi dar [a Brian] uma combinação superforte", disse Martin, "um soco duplo infalível, uma combinação imbatível de duas músicas ternas: 'Strawberry Fields Forever' e 'Penny Lane'."

Mas não deu certo. De fato, não no sentido comercial; o compacto simples, lançado em 17 de fevereiro de 1967, vendeu mais do que 2,5 milhões de cópias. Mas o problema foi que interrompeu o que Martin chamava de "lista", a seqüência sem precedentes de doze compactos seguidos no primeiro lugar das listas de sucessos britânicos; dessa vez, os Beatles não chegaram ao topo no Reino Unido. O episódio foi tão inesperado, tão surpreendente, que a causa imediata foi eclipsada pelo resultado final. Na verdade, o compacto dos Beatles vendeu mais, quase o dobro, do que seu concorrente, "Release Me", de Englebert Humperdinck. Porém, na curiosa matemática das listas de sucessos, as quantidades de vendas dos dois lados do compacto eram contadas em separado, como dois compactos simples distintos; desse modo, um lado neutralizava o resultado do outro, dando a Humperdinck o firme controle do primeiro lugar.

Para seu crédito, os Beatles pareceram divertir-se com a curiosa alteração dos acontecimentos e apenas George apareceu comentando que "foi meio que um choque ficar em segundo lugar". Nem Paul nem John se preocuparam muito. O conceito de lado A e lado B, e mesmo de compactos simples, era, segundo Ringo, "uma velha armadilha" que eles fariam tudo para evitar. Nessa época, os ouvidos sensíveis dos Beatles escutavam o rock de maneira diferente. "Strawberry Fields Forever" e "Penny Lane" preenchiam todos os requisitos de complexidade e sofisticação. O progresso do conjunto nesse disco, a experimentação com sobreposições de gravações e com instrumentos exóticos era diferente de qualquer coisa jamais produzida e afetou diferentes ouvintes de muitas maneiras distintas. Desde o início ficou claro que não havia meio-termo. As melodias sinuosas e os recursos rítmicos surpreenderam Derek Johnson, da *NME*: "Honestamente falando", admitiu, "não sei como lidar com isso." Do outro lado do mundo, entretanto, não existia outra coisa que não fosse entusiasmo com o compacto. Os críticos da *Time* jogaram às favas suas usuais reservas e se debulharam em elogios para o disco, que consideraram nada menos do que uma ruptura artística. Escreveram que desde os primeiros lançamentos até aquele instante "os Beatles desenvolveram sozinhos a força mais criativa da música pop. Aonde quer que possam ir, a multidão irá atrás. E, nos meses recentes, sua perambulação os levou a um ponto que nem os fãs mais ardentes poderiam supor. Eles atravessaram o vácuo até então intransponível entre o rock e o clássico, incorporando elementos de Bach, da música oriental e da eletrônica ao seu som típico, para alcançar as notas mais incrivelmente originais jamais ouvidas na música pop".

Não importa quão "artísticas" ou "complexas" fossem as músicas; quando ouvidas, as melodias imediatamente pediam para ser cantaroladas. Com certa freqüência, e de modo inevitável, um *riff* reconhecível ou uma batida de fundo aflorava por trás da atmosfera da produção, para relembrar as pessoas de que, por baixo da aparência psico-

délica e da pretensão ultra-antenada, os Beatles permaneciam roqueiros no âmago. Mas ser roqueiro não era mais a mesma coisa que antes. "As pessoas que compraram nossos discos no passado devem entender que não poderíamos continuar a fazer o mesmo tipo de música para sempre", explicou John. "Devemos mudar, e acredito que essas pessoas sabem disso."

E, se não sabiam, elas descobririam em breve.

Capítulo 31 | Uma experiência muito estranha

[I]

Embora os fãs mais devotados dos Beatles já soubessem que sempre surgia algo de excepcional a cada vez que seus heróis produziam um novo trabalho, ninguém, nem mesmo outros músicos, estava preparado para o som de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* A música soava diferente de tudo o que os Beatles tinham feito antes. Mesmo a estrutura do álbum era anticonvencional: era um álbum "conceitual", um caleidoscópio de canções em grande parte interligadas sem a habitual pausa de alguns segundos entre uma faixa e outra.

Que fazer com ele (especialmente considerando a agitação em que se encontrava a música pop na época)? Enquanto a EMI e a Capitol se preparavam para lançar o último *opus* dos Beatles, forças rivais competiam entre si para conquistar os ouvidos do desencantado – e dividido – público jovem. A parada dos quarenta maiores sucessos do momento, assim como a sua base de consumidores, havia sido abalada por tremores advindos das revoluções sociais e culturais da época. Boa parte do público – mais especificamente os adolescentes afetados pela eclosão de energia criadora que abarcava a poesia, as drogas, as posturas contra o "sistema" e um estilo de vida alternativo em geral – já não se empolgava com o pop exangue e derivativo que então se fazia passar por rock'n'roll. Esse tipo de música já não falava mais ao seu modo de vida novo e intenso; já não repercutia. As estações de rádio continuavam a tocar as edulcoradas e polidas canções e baladas que dominavam as paradas de sucessos, mas um estilo de música mais ambíguo, mais sensual – rotulado de "música para se ligar", à falta de melhor termo ("música agitada para drogados" foi como um crítico o chamou), ou de "rock psicodélico" –, começou a entrar nas listas das mais tocadas. Era uma música para apreciadores "sérios" do rock, e fez aumentar o nível técnico e artístico que os fãs esperavam dos discos que compravam.

Grupos como The Doors, juntamente com as bandas boogie psicodélicas que começavam a emergir em San Francisco, fizeram os ouvintes notar que o rock estava se tornando

adulto. Nos anos seguintes, a eles se juntaria praticamente todo o panteão do rock dos anos 1960: Pink Floyd, Janis Joplin, Traffic, Jethro Tull, Sly and The Family Stone, The Band, The Chambers Brothers, Ten Years After, The Jefferson Airplane, Elton John, Creedence Clearwater Revival, The Allman Brothers, Joni Mitchell, Led Zeppelin, assim como todo o elenco da Motown e da Stax-Volt – que haviam sumido logo depois da invasão britânica, com o simultâneo fim da fábrica de som Brill Building. "Para nós, que fazíamos música para viver", disse Peter Townsend, "era como se finalmente o rock'n'roll tivesse encontrado a sua trilha perfeita." As seleções de músicas pop tocadas nas rádios começaram a fazer "recortes de álbuns" mais abrangentes, tocando coisas mais variadas além dos habituais compactos, de modo que músicas como "Windy", "Happy Together" e "Somethin' Stupid" eram programadas juntamente com "For What It's Worth" e "A Whiter Shade of Pale".

Enquanto todo o mundo lutava por um lugar no rock, os Beatles assistiam àquilo tudo impassivelmente, de camarote. Durante os primeiros quatro meses de 1967, eles permaneceram isolados em Abbey Road, trabalhando com constância e afinco no novo álbum. Nunca haviam tido tanto tempo livre para gravar. Até então, estavam sempre premidos pelo prazo, tendo apenas algumas horas para compor o material que precisava ser entregue antes do início da turnê seguinte. Durante quatro anos, a EMI estalara o chicote para assegurar que os Beatles lançassem quatro compactos simples e dois álbuns por ano – produção impensável pelos padrões de hoje. Agora, porém, eles finalmente dispunham de tempo, um tempo precioso. Nada de prazo final, nada de turnê, nada de compromisso – nada de *nada*.

O estúdio, de acesso proibido a estranhos, explodia sob o fogo cruzado de sons estrídulos, selvagens, exóticos – indescritíveis –, sons que competiam entre si como buzinas na hora do congestionamento. George Martin considerava aquilo o "parque de diversões" dos Beatles, mas na verdade era uma espécie de laboratório. Nenhuma música era definitiva. As idéias que outrora poderiam ter sido buriladas em um ou dois dias eram reviradas do avesso e de cima a baixo para ver no que davam. Eles se valiam de "qualquer truque que conseguissem tirar da cartola", segundo George Martin. A qualquer momento, uma "última tomada" (de acordo com o rótulo na lata da fita em que fora gravada) podia chamar a atenção de alguém e ser inteiramente retrabalhada no dia seguinte. Em casa, após uma longa noite de trabalho, quando um bem-merecido baseado desencadeava alguma idéia mais profunda, John, Paul ou George podiam ouvir um acetato produzido durante o dia de trabalho, pegar uma guitarra e executar um fraseado musical que mandava todos de volta para a prancheta. Em vez de aprender uma nova música e gravá-la como de praxe, sobrepunha-se a nova tendência a deixar que ela se desenvolvesse organicamente, idéia por idéia, camada a camada.

Os efeitos dessa técnica não se fizeram esperar. Em meados de janeiro, quando começaram a trabalhar no épico "A Day in the Life", na prática a primeira peça inteiramente nova para o álbum*, os Beatles puderam construir a magnífica produção da música, tomada por tomada de gravação e camada por camada, como e quando quisessem.

Começaram-na em 19 de janeiro, com uma simples versão em dois canais, definindo a trilha básica – Paul ao piano, Ringo nos bongôs e George nas maracas –, acompanhados pelo vocal – desesperado, espectral, saturado de eco – de John, "porque ele queria cantar como Elvis Presley em 'Heartbreak Hotel'". A seção intermediária ainda estava por ser escrita, razão pela qual um espaço arbitrário de 24 compassos foi deixado em branco, cada um deles contado em voz alta por Mal Evans, que indicava o final dessa passagem deflagrando um despertador barulhento – que acabou por revelar-se muito útil.

Já nos primeiros ensaios a música revelou-se de um brilho inconfundível. A melodia grandiosa, ao mesmo tempo perfeita e comovente, constitui uma das mais belas realizações dos Beatles. A "voz seca e fria" de John soa incrédula enquanto comenta uma série de tópicos, tão trágicos como inanes, a desafiar a lógica comum. A letra lhe ocorreu, afirmou ele, enquanto brincava com o teclado do piano tendo a edição de 17 de janeiro do *Daily Mail* aberta sobre o apoio de partituras. "Notei duas reportagens" – explicou ele. "Uma era sobre o herdeiro da Guinness" – Tara Browne, um amigo de Paul – "que se matou dentro de um carro**. Era a principal notícia da primeira página. [...] Na página seguinte havia uma reportagem sobre 4 mil buracos nas ruas de Blackburn, no Lancashire, que precisavam de ser tapados.***" A contribuição de Paul, disse ele, foi "a pequena frase musical 'I'd love to turn you on'****", que ficara "suspensa no ar", sem ser usada ainda.

Ou pelo menos foi isso que John afirmou. Como todas as recordações dos Beatles, partes desse relato são, de fato, precisas, enquanto outras melhoraram com a idade. Na verdade, John foi inspirado pelo jornal na medida em que começou a escrever uma letra baseada em fatos reais. No entanto, quando chegou à casa de Paul para trabalhar a música, só existiam os quatro primeiros versos, juntamente com uma pequena parte da segunda estrofe e a melodia. "A estrofe sobre o político estourando a cabeça dentro de um carro nós escre-

---

* "Strawberry Fields Forever" e "Penny Lane", originalmente destinadas ao álbum, foram deixadas de fora, segundo a prática da EMI, uma vez que seriam lançadas como um novo compacto simples.

** Em 18 de dezembro de 1966, Browne passou um sinal vermelho em Earls Court com seu carro esporte Lotus Elan e chocou-se com um furgão, morrendo em conseqüência do acidente.

*** "Existem quatro mil buracos na estrada de Blackburn, no Lancashire, ou 26 avos de buraco por pessoa, segundo uma avaliação do conselho local." "The Holes in Our Roads", *Daily Mail*, 17/1/1967, p. 2.

**** *"Eu gostaria muito de fazer você ficar ligado." (N. do T.)*

vemos juntos", contou Paul. Tanto quanto ele podia se lembrar, não houve conversa sobre Tara Browne. O "estourou a cabeça" seria uma simples referência a drogas, nada tendo a ver com uma colisão de carros.

Eles passaram as duas horas seguintes elaborando o resto da música, completando "pequenas referências [...] divertidas" e adaptando a reportagem sobre os buracos de Blackburn do jornal de John. Era uma deliciosa pitada de absurdo, jovialmente surrealista e pertinente... em suma: *perfeita!* Enquanto isso, eles costuraram a seqüência "woke up, fell out of bed...", que Paul tomou emprestada de outra canção em que estava trabalhando – "uma pequena peça que eu fiz para tocar em festas" –, deixando o resto para improvisar no estúdio.

De volta a Abbey Road, os Beatles ficaram mais animados ainda graças a uma feliz coincidência. A seqüência "woke up, fell out of bed..." se encaixou direitinho na música, exatamente no ponto em que o despertador de Mal tocava!* Era quase bom demais para ser verdade. Mas eles ainda contavam com os 24 compassos em branco. O melhor que podiam esperar era que a idéia de uma nova parte intermediária longa o suficiente para preenchê-los se materializasse.

Mas aquele intervalo aguçou o apetite de Paul por um esforço mais intenso e ambicioso. A certa altura do trabalho do segundo dia na música, tudo ficou claro para Paul: trazer uma grande orquestra sinfônica. "De qualquer modo, já era uma música meio maluca", racionalizou ele. "[Com ela] podíamos ir aonde quiséssemos." Enquanto ele a mixava, a idéia ia fermentando. Paul concebeu um magnífico intervalo instrumental, com uma abordagem de vanguarda, em que se produzia uma ascensão espiralada de som. Explicando a idéia a John, Paul observou: "Pediremos à orquestra para começar com a nota mais baixa e seguir até chegar à mais alta. Mas isso deve ser feito preenchendo todo o intervalo". O efeito seria "um verdadeiro tumulto [...] uma coisa bem espantosa". Mas, quando ele pediu a George Martin para contratar uma orquestra sinfônica, o produtor lhe disse: "Esqueça". A idéia agradava a Martin. "Mas noventa músicos..." – a configuração-padrão da orquestra sinfônica – "aquilo ficaria [...] caro demais." Martin começava a recear que o projeto estivesse saindo do controle do grupo. Antes, uma gravação noturna devia começar às 7 horas *em ponto*, com todos prontos para gravar. Agora as sessões eram feitas no "Horário dos Beatles", o que significava que, enquanto o pessoal da gravadora chegava às 7 horas, Ringo podia aparecer às 10h45 e os outros iam pingando até as 11h45, a tempo de tomar uma xícara de café, fumar um cigarro e talvez bater um papo com os amigos antes de começar a trabalhar. Mas... ah, o resultado! Era só pôr para tocar *Rubber Soul* ou *Revolver* como lembrete. Quem podia

---

* *A letra desse trecho, traduzida, diz: "Acordei, saí da cama..." (N. do T.)*

argumentar contra isso? Assim, depois de pensar melhor, Martin aventou a idéia de que *metade* de uma orquestra pudesse servir ao mesmo propósito. Ninguém em sã consciência contrataria 41 músicos (muito menos da prestigiosa London Philharmonic) para executar 24 compassos de música – mas ele os contratou. E tampouco fez objeção quando os Beatles disseram que todos deviam usar trajes de gala para a ocasião.

Nesse meio-tempo, eles começaram a trabalhar na canção-título, "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band", que Paul compôs, diz ele, "com pouca ou nenhuma colaboração de John". Com concentração, e incorporando inovações técnicas, a faixa foi ultimada rapidamente, numa animada maratona de dois dias, enquanto se fazia, simultaneamente, uma leitura básica de "Good Morning, Good Morning", cujo tema John tirara de um comercial de sucrilhos da Kellogg's.

Cada sucesso consecutivo dos Beatles criava a necessidade urgente de produzir material novo. John e Paul continuavam a compor, tanto juntos como em separado, e produziram "With a Little Help from My Friends" e "Lovely Rita" nos dias seguintes. Outra música foi inspirada por um desenho "borrado e molhado" que o filho de 4 anos de John, Julian, fizera no maternal e levara para casa. "Em cima havia um céu azul-escuro com algumas estrelas [e] embaixo um gramado verde", lembrava Julian, anos depois. Perto do canto ele desenhara uma menina – presumivelmente sua colega de classe Lucy O'Donnell, identificada pelos longos cabelos loiros. "Mostrei o desenho a papai e ele perguntou: 'Mas afinal o que é isso?'" Julian deixou escapar a primeira coisa que lhe veio à cabeça: "Essa é a Lucy no céu, é isso, com diamantes"*.

Ao ouvir isso, depois de tomar várias xícaras de chá fumegante com John na sala de jantar de Kenwood, Paul exclamou: "Opa, é um título fantástico!" Perfeito para a próxima música deles, soava "muito pirado", o que significava que poderiam utilizar imagens psicodélicas. John já começara a brincar com alguns versos inspirados no capítulo "Lã e água" de *Através do Espelho*, um dos seus livros favoritos. "Imagine-se em um barco, no rio..." Podia-se ir a qualquer lugar nas asas de um verso como aquele! John e Paul subiram imediatamente para a sala de música e puseram-se a escrever, "trocando palavras e expressões um com o outro, como sempre fizemos", lembrou Paul, que colaborou com "flores de celofane" e "táxis de jornal", enquanto John sugeriu "olhos de caleidoscópio". A letra saiu com grande rapidez. O resultado sem dúvida agradaria a George Martin. Antes, porém, eles tinham de concluir "A Day in the Life", que ainda aguardava uma passagem intermediária "quente".

Em 10 de fevereiro a orquestra, composta unicamente de músicos do sexo masculino, todos em traje de gala, reuniu-se no estúdio 1 de Abbey Road, um salão cavernoso, se-

---

* *No original, em inglês: "That's Lucy in the sky, you know, with diamonds". (N. do T.)*

melhante a um hangar, perto da entrada do edifício, dotado de uma centena de alto-falantes "ambiofônicos" e capaz de comportar até mil músicos no mesmo lugar em que tantas orquestras sinfônicas lendárias da EMI haviam gravado. Os fantasmas de Elgar, Caruso, Menuhin, Heifetz, Casals, Toscanini, Robeson e Callas foram banidos para os caibros do teto quando os Beatles invadiram o território sagrado – não de *smoking*, mas envergando um guarda-roupa vistoso, reluzente e irisado – munidos de acessórios improvisados, que distribuíram aos mortificados músicos. Os violinistas receberam narizes vermelhos de palhaço; o primeiro-violino, o ilustre Erich Gruenberg, ficou com uma pata de gorila na mão direita. Amarraram-se balões aos arcos dos instrumentos de cordas. Os músicos dos metais e das madeiras usavam óculos de plástico, com narizes falsos e chapéus cômicos. Insígnias, sinos e contas de vidro foram afixados em todos os lugares em que se conseguia colocá-los. John distribuiu generosamente chupetas de plástico, adesivos e charutos falsos. "Uns passavam correndo de lá para cá com estrelinhas cintilantes acesas, outros sopravam bolhas através de pequenos cachimbos de barro", contou George Martin. A maioria dos músicos clássicos ficou desnorteada. Muitos se mostraram desdenhosos, ofendidos, hostis. Para eles, isso era um modo indigno de comportar-se num estúdio. Apesar de tudo, porém, a hora de trabalho era paga, e bem paga, e cumpria estendê-la o máximo possível para adaptá-la aos vôos alçados pela fantasia dos Beatles.

Os Beatles convidaram também alguns amigos da sua igualha, entre eles Mick Jagger e Marianne Faithfull, Donovan, Brian Jones, Mike Nesmith, dos Monkees, Pattie Harrison, dois artistas gráficos holandeses – Simon Posthuma e Marijke Koger, que dirigiam uma firma chamada The Fool, a qual acabaria desempenhando um papel importante em outro aspecto da carreira dos Beatles – e Graham Nash, dos Hollies, todos metidos em extravagantes mantos ou coletes floridos com longos lenços de seda no pescoço e calças boca-de-sino, todos alegremente chapados e sequiosos de presenciar o acontecimento que estava para se realizar.

Assim que a orquestra recebeu as instruções, os dois maestros – George Martin e Paul McCartney, este trajando um avental vermelho de açougueiro sobre uma camisa estampada púrpura e preta – regeram o conjunto total dos músicos em cinco execuções separadas, cada uma das quais constituiu um turbilhão de sons estrepitosos e vibrantes. Martin chamou aquilo, muito apropriadamente, de "orgasmo orquestral". "Foi uma experiência fantástica, empolgante", diz Ron Richards, que se instalou num canto da sala de controle e, com a cabeça prensada entre as mãos, teria gritado: "Não consigo acreditar nisso. [...] Desisto!"

Mas aquilo era apenas o começo. Todas as cinco tomadas foram misturadas num único canal de gravação, criando um efeito sinfônico gigantesco, que excedia todas as expectativas. A nota alta alcançada no fim da seqüência permanecia vibrando, inacabada, a exigir

uma coda. Mas haveria alguma coisa capaz de complementar o som de 205 instrumentos altissonantes? Como fazer o avião aterrissar? Inicialmente, Martin sacudiu o pó de uma das fantasias mais doidas de John em *Revolver*, aquela em que ele propusera o som de 4 mil monges para fazer o acompanhamento vocal de "Tomorrow Never Knows". Apesar da maluquice da idéia, Martin achava que ela poderia funcionar efetivamente no caso presente – não com 4 mil monges, claro, mas com um coro de oito ou nove pessoas a cantar um mantra que pudesse ser sobreposto quatro ou cinco vezes a fim de criar a ilusão de milhares de vozes. A idéia, à qual todos corresponderam impetuosamente, foi descartada depois que vários ensaios revelaram que nenhum dos Beatles – a maioria deles fumantes – conseguiria sustentar a nota por mais de quinze ou vinte segundos. Em vez disso, decidiu-se produzir "um gigantesco acorde de piano" e sustentá-lo por mais de um minuto. Os empregados empurraram três pianos de cauda, um dos quais era reservado exclusivamente a Daniel Barenboim e normalmente permanecia fechado, para dentro do estúdio 1. Dez mãos – Paul, John, Ringo, Mal Evans e George Martin – produziram o acorde de sol mais forte que era humanamente possível conseguir, deixando-o reverberar, com o auxílio de um toque de magia técnica complexa (empregando com ousadia a compressão e aumentando o ganho gradualmente), até o som se desvanecer de todo. Foram necessárias nove tentativas para aprimorar o efeito, mas o esforço valeu a pena. O resultado foi magnífico: um som eletrizante, tão conclusivo quanto dramático, a coroar um maravilhoso arranjo de 34 horas que constitui talvez o maior desempenho dos Beatles em estúdio.

Muito se escreveu, através dos anos, para analisar "A Day in the Life", na tentativa de demonstrar como ela expressa a desilusão de John e como ele próprio comenta a desesperança da sociedade ou redefine a "mítica" banda do Sargento Pepper, inserindo-lhe uma medida de realidade sóbria. O crítico da *Newsweek* saudou-a como a versão pop de "The Waste Land"*. Outros a consideraram um caso de refluxo de LSD. Mas todas essas opiniões não ultrapassam a esfera do preconceito pessoal. A música, afinal, foi gravada antes mesmo que a idéia do álbum tomasse forma e composta quase como um exercício, utilizando imagens aleatórias tiradas das páginas do *Daily Mail*, que "se misturaram numa pequena mixórdia poética", de acordo com Paul, de tal modo que aquilo "soava bonito". Ninguém pode negar a beleza da canção ou o seu admirável vigor. Além disso, ela revela a habilidade e a crescente segurança dos Beatles como artesãos – virtuoses – do estúdio. O vocal de John, o arrojo musical de Paul, a primorosa, inimitável bateria de Ringo – tudo isso é incomparável. Porém, quanto a se tratar de música profunda, é uma questão puramente subjetiva. "A Day in the Life" brilha como uma das gravações mais inovadoras da história: nela, os Beatles fizeram

---

* *Considerado o maior poema de um dos grandes poetas da língua inglesa, T. S. Eliot. (N. do T.)*

experiências com sons e estilos que refinaram o apressado processo de gravar para convertê-lo em maestria técnica. "Eu gostaria muito de fazer você ficar ligado...", eles propuseram, em tom de brincadeira – e a proposta foi realizada.

[II]

Mesmo no meio desse "período muito produtivo", havia notas abafadas de descontentamento. Profissionalmente, os Beatles sentiam a tensão provocada pelo desgaste de uma maratona que já ia durando dez anos. Tinham sido inseparáveis durante a maior parte desse tempo, modelando reciprocamente suas primeiras atitudes para com a vida, assim como os sonhos sobre o futuro. Quando rapazes, tinham se apegado obstinadamente uns aos outros – aos Beatles – para obter estabilidade e até mesmo para sobreviver, mas, homens feitos, já estavam mirando além do grupo para encontrar resposta a necessidades individuais.

George, que sofria dores do crescimento extremamente agudas e se interessava por tudo o que era indiano, achava o "processo [de linha] de montagem" de gravar sucessivas sobreposições de pista nova sobre pista gravada "meio cansativo e monótono". Para ele, toda aquela história de Sgt. Pepper foi uma chatice, não tanto pelo "conceito", que nem era tão fascinante assim, quanto pelo papel secundário que ele desempenhou no estúdio. "Muitas vezes a gravação tinha apenas Paul tocando piano e Ringo marcando o compasso, e não nos era permitido tocar como conjunto", queixou-se ele, não sem razão. Sem dúvida, George teve pouca participação no álbum. A participação das guitarras parecia ter sido subestimada em favor dos efeitos técnicos. A maioria das canções que ele propôs – uma miscelânea de mantras e ragas – foi descartada por John e Paul. A fachada da beatlemania, que lhe permitira entrar no mundo de John e Paul, perdera o brilho, e agora o velho senso de alienação que ele sentira em Liverpool e Hamburgo voltara a lhe dar nos nervos.

O desassossego que George sentia no estúdio era agravado pelos problemas pessoais de John, que se traduziam em auto-rejeição e despeito. Os efeitos desestabilizadores do LSD, aliados a um casamento estagnado e a vinte anos de um ressentimento que crescia como bola de neve, fizeram Lennon retrair-se cada vez mais numa concha emocional. "Eu estava extremamente deprimido em *Pepper* e sabia que o mesmo não acontecia com Paul", contou ele. Aos olhos de John, a "confiança" ostensiva de Paul deixava-o furioso, o que o levou a dizer: "Eu ficava com vontade de matar alguém".

A intensidade de sua angústia se evidencia no volume de imagens que sobrevivem como registro visual das sessões de *Sgt. Pepper*. Nas fotos sucessivas tiradas durante os meses passados em Abbey Road, as noites em claro começaram a mostrar os seus efeitos. John

parece infeliz, desesperadamente triste, o rosto mortificado pelos excessos, os olhos vagos e sem vida. Já não se preocupava em comer, talvez em decorrência do consumo de drogas. Durante horas, às vezes dias, permanecia imerso numa consciência cósmica, ora fitando o teto como um zumbi, ora olhando para as mãos e dando risadinhas. Cynthia equiparava a fixação de John pelo LSD a uma "religião" e escreveu que, devido a suas "viagens" incessantes, "tornou-se quase impossível comunicar-se com [ele]". De certo modo, disse ela, suas "tensões, sua intolerância e seu mau humor eram substituídos por compreensão e amor", mas o outro lado da moeda era trágico. Durante o inverno e o começo da primavera de 1967, ele chegou ao auge do consumo de drogas e falta de cuidado consigo próprio, algo sem paralelo desde os tempos da escola de artes. As cenas noturnas, quando ele voltava para casa, haviam perdido o tom da intimidade. Com freqüência John se mostrava excessivamente alterado, tagarelava de forma incoerente e se comportava como criança. E levava para casa enxames de fãs que "viajavam", bebiam e andavam pela casa toda, devastando-a.

O problema de John, segundo Paul, era que ele estava "apegado à vida suburbana, de classe média". Não era absolutamente o John Lennon que ele conhecia. Era outra pessoa fingindo ser John, fingindo ser marido e pai num mundo falso e hostil. O John Lennon *de verdade* era o boêmio de língua ferina de Liverpool, o rapaz que ele conhecera na escola de artes que adorava testar seus limites, e não o marido caseiro do elegante "cinturão dos corretores de ações", como Weybridge era chamada, com vizinhos aborrecidos e uma esposa séria e chata. Paul sabia que John não estava ali. O lugar onde John estava era claro para ele: John estava no inferno.

◆◆◆

Ele tinha companhia. Mesmo antes da última rodada de desgostos, Brian sentira-se ameaçado pela metamorfose dos Beatles. Ele se dedicara a controlar todos os aspectos da carreira do grupo. Mas a nova diretriz que estavam seguindo os fizera escorregar para além do seu alcance. No início do ano – logo depois que eles se instalaram no estúdio –, Brian negociara a prorrogação do contrato dos Beatles com a EMI. Achava que sua posição seria fortalecida pelas cláusulas no geral favoráveis, e por ter elevado o percentual dos direitos que tinham a receber daí para diante*. Mesmo tendo concluído a renegociação com sucesso, contudo, sua insegurança aumentou. Até ali, as viagens tinham sustentado a personalidade de Brian. Ele adorava o trabalho, no qual era detalhista, e as turnês com os rapazes. Dificilmente um dia

* Tendo recebido até então apenas alguns *pennies* por LP até janeiro de 1967, a taxa de direitos dos Beatles subiu para 10 por cento do preço de cada álbum no atacado.

terminava sem que ele falasse em viajar, como que para manter a idéia viva. "Brian estava convencido de que eles iriam de novo para a estrada", afirma Tony Barrow. "Na verdade, ele já tinha datas marcadas – os compromissos começariam em Glasgow e, depois, Brighton." Mas Barrow entendia melhor o que se passava. John e George haviam sido inflexíveis; mesmo os outros dois não tinham mais interesse em tocar diante de uma platéia. Nunca mais.

Outras circunstâncias mostraram a Barrow que Brian perdera o controle sobre os Beatles no que dizia respeito ao relacionamento com a imprensa. Estava se tornando impossível obter aprovação para qualquer entrevista ou sessão de fotos, mesmo quando Brian avisava que uma publicação prestigiosa fizera uma solicitação e estava enviando o lorde Fulano como seu representante. Passavam-se dias e até semanas de desculpas e escapatórias, até Brian perder a paciência e gritar: "*Claro que estive com eles. Vocês não entendem? Eles disseram que não*".

Quando isso chegou aos ouvidos dos Beatles, percebeu-se a triste verdade de que o papel de Brian tinha se reduzido ao de testa-de-ferro. Distanciando-se ainda mais do processo, Brian mudou-se da NEMS e instalou-se num escritório particular na Albermarle Street, no qual apenas ele e Wendy Hanson dirigiam a operação da empresa. Ele decidiu também vender o controle majoritário das ações da NEMS a um brilhante investidor chamado Robert Stigwood. Como Brian Epstein, Stigwood fazia parte do pequeno grupo de empresários ingleses pioneiros que, tendo começado em meados da década de 1960, construíram impérios difundindo o evangelho do rock'n'roll. Em 1965, ele havia adquirido proeminência como um dos primeiros produtores independentes e falira no processo – duas vezes, na verdade: a segunda, como ressalta Peter Brown, com "dinheiro que tomou emprestado da EMI sabendo que jamais conseguiria restituí-lo". Nat Weiss considerava-o "um empresário irresponsável, um autêntico jogador [...] um homem que tinha apenas dois centavos [em seu nome], mas podia administrar uma conta inteira". Mas Brian detectou aquilo que outros músicos sabiam – e que respeitavam em Stigwood –, ou seja que ele tinha qualidades que, no mundo do rock, suplantavam a responsabilidade fiscal: estilo e gosto fabulosos, para não mencionar o olho de lince para descobrir talentos. "Robert parecia ser *a* solução para as nossas preocupações", lembra Peter Brown. "Embora ninguém dissesse isto, Brian já não conseguia gerir adequadamente a empresa naquelas circunstâncias. De repente, ali estava a pessoa que podia não só administrá-la efetivamente como também melhorá-la."

Para injetar ânimo na negociação, Stigwood e seu sócio, o financista David Shaw, convidaram Brian a passar um "fim de semana devasso" em Paris, expressão que só podia significar rapazes bonitos e excessos sexuais. Stigwood já tinha preparado uma proposta. "Era muito simples", contou ele. "Seríamos diretores-administrativos conjuntamente, e ele me daria uma opção [...] de seis meses. Se eu lhe pagasse meio milhão de libras [dentro desse perío-

do], então a maioria das ações [...] seria transferida para mim e minha empresa." Meio milhão de libras parece uma importância ridiculamente pequena para uma empresa que apenas dois anos antes tinha sido avaliada por uma quantia mais de trinta vezes maior que essa. Mas isso havia sido quando a novidade da beatlemania ainda empolgava – e antes que as drogas e a depressão se impusessem a Brian. A coisa perdera a graça. Sem muito alarido, Brian assinou o termo de compromisso que lhe foi apresentado em Paris, pingando todos os is e cortando todos os tês que permitiram a Stigwood e Shaw co-assumir a NEMS imediatamente.

Apenas um pequeno detalhe foi negligenciado: ele deixou de informar os Beatles sobre o novo arranjo.

◆◆◆

Brian poderia ter notificado os Beatles sobre o negócio usando um quadro de avisos em Abbey Road: eles provavelmente não teriam notado nada. Estavam demasiado envolvidos nas gravações, alheios ao mundo exterior, preparando as últimas músicas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.*

Em três semanas tinham terminado as versões básicas de "Fixing a Hole", "Being for the Benefit of Mr. Kite!", "Good Morning, Good Morning", "Lovely Rita", "Getting Better" e "She's Leaving Home", todas elas compostas durante várias sessões. Os técnicos de gravação nunca viram coisa igual. Geoff Emerick, comandante do processo, e Richard Lush, operador de gravação, corriam para criar os efeitos extraordinários que pipocavam na cabeça dos Beatles. Nenhuma nota foi deixada intacta antes que suas propriedades abstratas fossem dissecadas e manipuladas. Um som podia ser distorcido, sobreposto ou tocado da frente para trás? E que tal acelerar a fita gravada com os vocais? (Eles fizeram exatamente isso em "When I'm Sixty-Four", satisfazendo à exigência de Paul de "soar mais jovem [...] e voltar a ser adolescente".) Ou desacelerá-la? (Em "Lucy in the Sky" a fita foi retardada cinco ciclos, o que elevou o volume dos vocais, depois amenizados com o eco.) E que dizer da orquestração? "She's Leaving Home" requeria um quarteto de cordas, uma harpa e vozes suaves; nela não se utilizou um único instrumento de rock convencional. Nada era sagrado.

Uma das faixas mais arrojadas era "Being for the Benefit of Mr. Kite!" A idéia dessa faixa surgiu na última semana de janeiro de 1967, quando os Beatles estavam fazendo os filmes promocionais para o compacto "Strawberry Fields Forever"/"Penny Lane". Num dia claro e glacial, eles estavam a caminho do restaurante quando, ao passar por uma loja de antiguidades em Sevenoaks, o anúncio de um velho circo – o Circus Royal de Pablo Fanque – chamou a atenção de John. Apaixonado por circos quando criança, deslumbrado com os animais e os trajes dos artistas – chegando certa feita a pensar em sair

da escola para "alistar-se" num deles –, John desapareceu dentro da loja e adquiriu aquele troféu. O espetáculo era anunciado como sendo "Em Benefício do Senhor Kite (falecido proprietário do Circo Wells)", e prometia ser a "Maior Noite da Temporada!" "O cartaz dizia que os Hendersons também estariam lá", lembrava John. "Haveria aros, cavalos e alguém passando através de uma barrica de fogo de verdade. Depois vinha Henry, o Cavalo. A banda começaria às dez para as seis. Tudo isso em Bishopsgate." Na semana seguinte, Paul chegou a Weybridge para passar a tarde trabalhando com John e viu o cartaz na parede da sala de estar de John. "Quase toda a música estava escrita ali", lembrou ele. "Nós praticamente a copiamos palavra por palavra e depois só tivemos de criar alguns pequenos trechos para completá-la."

Compor a música, porém, foi moleza em comparação com o trabalho de lhe dar vida. John foi explícito quanto à sonoridade: ele queria "ruídos de feira", algo que lembrasse suas perambulações pelas festas dos vilarejos, onde se podia "sentir o cheiro da serragem" e ouvir o público em meio ao alarido das diversões populares. Para George Martin, isso demandava um órgão a vapor, e ele encomendou um pelo telefone. Parecia um pedido razoável, mas as despesas do aluguel e da programação do instrumento eram enormes, como ele veio a descobrir, mesmo para aqueles rapazes de ouro, os Beatles. Os que tinham custo financeiramente razoável eram automáticos, não acionados à mão, o que lhes conferia um som falso. As gravações existentes de órgãos pareciam uma boa alternativa, mas as que ele obteve revelaram-se inúteis. Cansados de procurar, eles criaram seu próprio som de acompanhamento – "um tipo de som que parecia bombeado", como Martin o descreveu – com um harmônio, várias sobreposições de gravações de órgão e uma gaita baixo tocada pelo versátil Mal Evans. Ao cabo de uma maratona de seis horas, Paul tocou vários teclados, com Martin bombeando o harmônio sem parar até cair, literalmente, de exaustão.

Nas primeiras tomadas de som, o ambiente de feira começou a tomar forma, com os "um-pá-pás" de John num outro órgão. Porém, a reprodução fonográfica da gravação ainda carecia de autenticidade. Martin retomou as gravações preexistentes de um órgão a vapor – variações sobre marchas de John Philip Sousa – e transferiu-as para a fita. "Selecionei segmentos de dois minutos da música gravada", contou ele. Em seguida, chamou Emerick – "meu co-conspirador", como o chamava – e deu-lhe algumas instruções bizarras. "Quero que você corte a fita em pedaços de uns 40 centímetros de comprimento [...] Depois, pegue todos eles, jogue-os para o alto e grude-os de novo." Geoff fez o que lhe pediam, ansioso para ver o que o acaso lhe traria – "mas, surpreendentemente, eles tornaram a se reunir na mesma ordem". Em seguida, continuaram a embaralhar as amostras, juntando peças e até mesmo virando várias ao contrário para criar uma miscelânea de segmentos de um segundo de duração cada, e – *voilà!* – o som de feira se materializou,

um som que quase raiava o fantástico. Acrescentou-se mais órgão para conferir um efeito mais circense ao resultado, e a trilha instrumental se completou. "John vibrou com o resultado obtido", lembrou Martin.

O álbum cresceu junto com eles. Boa parte dessa alegre euforia é evidente em "Lovely Rita", que Paul compôs uma noite em que estava visitando o irmão, Michael, no Wirral. A letra extravagante convidava a uma abordagem igualmente extravagante no processo de gravação, realizada em um ou dois dias no fim de fevereiro. Depois de quatro passagens, ela continuava mais ou menos intacta. Mas John tinha um último truque na manga: distribuíram-se pentes por todo o estúdio 2, em vez de instrumentos, e em seguida Mal foi despachado para o banheiro a fim de buscar rolos de papel higiênico da EMI (em cada folha estava estampado "PROPRIEDADE DA EMI"), completando assim a orquestra de banheiro. O solo de piano de cabaré, adicionado por George Martin na última hora, embalou o exuberante espírito da canção, cujo tema John considerava, não fosse a forma encontrada para gravá-la, "chato".

Durante as gravações, a direção rigorosa de Martin propiciava bastante tempo ocioso para os Beatles ensaiarem ou gracejarem. Antes, normalmente John estaria rabiscando num caderno de esboços ou confabulando com Paul, mas ao longo dos prolongados meses de trabalho em *Sgt. Pepper's* esses lapsos de tempo livre eram preenchidos freqüentemente por drogas. Todos os beatles fumavam vastas quantidades de maconha; eles realmente *gostavam* dela. Mas o consumo de John era mais terapêutico que recreativo. No estúdio, a cota de drogas dos Beatles era bastante limitada, apesar de Paul ter revelado – de forma bastante surpreendente – que "a única droga pesada consumida durante a produção de *Sgt. Pepper's* foi a cocaína", algumas carreirinhas antes das sessões: "Para o *Sgt. Pepper's* eu costumava cheirar um pouco de cocaína, e depois fumava maconha para equilibrar as coisas".

Se tivessem abusado das drogas mais pesadas, eles poderiam ter retardado seriamente o trabalho, mas mesmo o sisudo Martin sustentava que "encarado retrospectivamente, *Pepper* jamais teria sido feito exatamente daquela forma se os rapazes não tivessem entrado no cenário da droga". O álbum não teria sido "tão floreado", acreditava, nem tão intenso sem o LSD. Na verdade, disse John em entrevista a Jann Wenner, os Beatles nunca se drogaram no estúdio. Mas John corrigiu rapidamente sua memória, lembrando uma "viagem acidental" na parte final das gravações de *Sgt. Pepper's*. Foi em 21 de março, quando eles estava mixando a voz principal com os vocais de fundo em "Getting Better". Houve um intervalo entre as tomadas de gravação, durante o qual John estancou o tédio com o que lhe parecia ser uma pastilha de anfetamina. "Por engano, nessa noite ele tomou ácido", disse Paul, "e viajou."

O LSD surtiu efeito inesperado, deflagrando um estado de paranóia. John sentiu-se desorientado, nauseado. A gravação continuou, mas ele não conseguia controlar-se. "De repente comecei a ficar assustado diante do microfone", lembrava ele. "Achei que ia enlouquecer." Cambaleando, ele subiu a íngreme escadaria em direção à sala de controle e defrontou-se com seu produtor. "George, não estou me sentindo bem", murmurou. "Não consigo me concentrar." Uma rápida olhada bastou para Martin ver que John estava mesmo passando mal. Seu rosto esquálido apresentava uma forte rigidez ao redor da boca. Os olhos encovados obliteravam qualquer concentração.

Martin podia ter o maior bom senso do mundo, mas nada sabia a respeito de drogas. Em sua ingenuidade, sugeriu a John que fosse tomar um pouco de ar... na *laje do prédio*. Quinze metros acima da garagem de concreto, tiritando na aragem cortante, fitando as estrelas, John delirava desbragadamente. Seus comentários desvairados surpreenderam George Martin, que só então percebeu que John estava "baratinado"; Martin sentiu que ele "oscilou suavemente contra meu braço [...] [e] ressoou como um diapasão humano". Martin tentou reconfortá-lo, mas percebeu a inutilidade disso. Aos poucos, a paranóia passou. A certa altura George e Paul "irromperam na laje", assustados, mas a essa altura John já estava totalmente fora de perigo – ou pelo menos longe da beira da laje.

Todos decidiram que seria inútil continuar. Nada se podia fazer sem John, e ele não estava em condições de continuar. Relutante, Martin encerrou a sessão daquela noite. John não tinha aonde ir. Seu motorista só deveria chegar dali a várias horas. Cynthia dormia profundamente em Weybridge. Como a casa de Paul ficava perto – logo na esquina –, os dois acharam mais sensato ir para lá.

A casa de Paul tinha suas próprias ciladas. Exigia certo grau de intimidade que, a despeito de toda a interação de antes, desaparecera do relacionamento entre a dupla. Ninguém falava nisso, mas a droga tinha levado ao distanciamento entre os dois. Paul sentia que ela se insinuara na carreira de ambos e em sua amizade extraordinária, produtiva, enquanto John a usava sem dúvida para estimular a expressão de seu ser. De certo modo, o LSD permeara cada aspecto de suas vidas e afetara cada um dos parceiros de maneiras completamente diferentes. Quando saíram do estúdio, os dois evitaram dizer qualquer coisa de que pudessem vir a arrepender-se. Ambos, porém, sentiam sem dúvida as implicações da boa intenção de Paul ao acolher John naquele momento. Podiam estar indo para o mesmo lugar, mas era claro para ambos que se encontravam em comprimentos de ondas extremamente distintos.

A certa altura, entre a Abbey Road e a Cavendish Avenue, Paul tomou uma decisão crucial. "Pensei: 'Este é talvez o melhor momento para eu *viajar* [com John]'", lembrou. Paul evitara "viajar" com os outros beatles. Ele se descreveu como "um rapaz que não

queria enveredar por aquele caminho" por causa de seus "aspectos perturbadores". O fato é que essa perspectiva o aterrava. Mais tarde, ele atribuiu a sua abstinência ao bom senso; Paul tinha grandes reservas de autocontrole e um olho na posteridade. Mesmo com a maconha, que consumia com prazer, ele sentia o freio da responsabilidade. "Sempre soube que teria de manter a cabeça no lugar", explicou ele. E a droga deixa a pessoa alterada. Mesmo com o Preludin e a maconha, os Beatles trabalhavam como um grupo, mas a droga afastara Paul de seus companheiros. Eles não conseguiam entender por que ele não a experimentava, ou por que, como diziam, "ficava de fora". Qual era o problema? E por que ele tinha de agir com tanta auto-suficiência? Não se sentia à vontade na presença deles? Não confiava neles? A pressão sobre Paul era incessante. John precisava dele continuamente, enquanto George, num outro plano, totalmente espiritual, expressava tacitamente o seu menosprezo e se mantinha a distância. Desde o começo, Paul sentiu uma certa hostilidade naquilo.

A coisa chegou a tal ponto que no final de 1966, contra suas convicções, Paul sucumbiu à pressão e ingeriu LSD na companhia de Tara Browne. Se já não estava disposto a tomar a droga antes, sua reação a ela tendeu mais para a ambivalência. Genericamente falando, ele a considerou uma coisa "espacial", uma "experiência muito, muito profundamente emocional", com sensações que iam da beatitude à depressão. O mais provável é que Paul fosse demasiado tenso para dar livre curso à experiência.

Não importa qual tenha sido o real resultado, ele não quis continuar a jornada. Agora, porém, na companhia de John – os dois ali sozinhos –, a perspectiva tornou-se mais atraente. No fundo, Paul amava John do modo como alguém ama um irmão mais velho. Conhecia todos os defeitos de John – muitos dos quais frustravam as ambições de Paul –, mas ainda respeitava o companheiro, chegando a requestar sua atenção. John era um destemperado, mas era autêntico. Sua personalidade autoritária e independente só fazia sublinhar as pretensões de Paul, acentuando o contraste que o acompanharia pelo resto de sua vida. Quem sabe o compartilhar da experiência não os ajudaria a se aproximar um pouco mais.

Noite adentro, quase até o alvorecer, os dois mais importantes compositores de sua geração deliraram como loucos, fitando inescrutavelmente os olhos um do outro – "aquela coisa do contato olhos nos olhos que costumávamos fazer", como dizia Paul – e comungando com o desconhecido. Ele imaginou que ambos se "dissolviam um no outro" e enxergou John como "um rei, o Imperador Absoluto da Eternidade". Sem dúvida, eles não mergulharam profundamente no subconsciente: o que ocorreu foi uma boa dose de transferência. E também de muito riso e de muita reminiscência do passado. Não se tocou no denso emaranhado das diferenças entre eles. Com exceção de uma breve caminhada pelo jardim, eles ficaram praticamente imóveis durante umas cinco horas. Foram cinco horas intensas,

emocionalmente tumultuadas, em especial para Paul. "Foi uma experiência muito estranha", disse ele; "fiquei totalmente fora de mim."

[III]

Na terceira semana de abril, os Beatles tinham chegado ao fim da odisséia de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Eles haviam passado pouco mais de cinco meses no estúdio, um lapso de tempo inacreditável, inaudito, completamente sem precedente nos anais da música pop*. Aquelas sessões intermináveis preocupavam sobretudo os fãs, que temiam que o longo silêncio dos Beatles prenunciasse algum destino adverso.

Na noite de 21 de abril, o grupo chegou a Abbey Road para dar, ostensivamente, o que seria o derradeiro adeus às sessões. Os Beatles se reuniram na sala de controle acima do estúdio 2, onde George Martin e seus técnicos de som estavam atarefados em remixar as duas últimas músicas. Depois do seqüenciamento não tinham mais nada a fazer, mas os Beatles não resistiram a uma última brincadeira.

Ficara estabelecido que "A Day in the Life" fecharia o álbum. Havia uma finalidade nessa canção, a de fazer efetivamente o pano cair, e era perfeitamente razoável colocá-la no fim do disco. Mas que fazer com o apoteótico acorde do piano? Ele pairava ali como um último suspiro e depois... *rasp, rasp, rasp*... o braço da vitrola deslizava asperamente até o sulco vazio em volta do rótulo do disco. Que chato! – rosnaram os Beatles. Será que tinham de acabar naquele ruído desagradável? Continua a ser um mistério quem realmente propôs preencher o sulco com uma algaravia, mas a decisão de fazê-lo foi tomada de modo veemente e unânime. O raciocínio que estava por trás daquilo era basicamente este: se as pessoas estivessem demasiado ocupadas para levantar-se e desligar o disco, mesmo que a agulha ficasse correndo no sulco durante horas o alarido absurdo assumiria a forma de um mantra. Perfeito! Como recordou Geoff Emerick: "Eles desceram correndo ao pavimento do estúdio e nós os gravamos duas vezes – em cada sulco de uma fita de duas pistas. Eles fizeram barulhos divertidos, falaram a esmo; tudo coisas sem sentido." Escolheu-se apenas um fragmento – alguém dizendo: "Couldn't really be any other"** –, que foi seqüenciado, repetido *ad infinitum* e sobreposto até ficar sem sentido. Não havia naquilo nada de artístico, era uma coisa sem importância – a não ser pelo fato de que, quando aqueles que procuravam mensagens ocultas nas gravações dos Beatles tocavam o

---

* Em contraste, o primeiro LP, *Please Please Me*, foi produzido e gravado em meros 585 minutos.

** *"Não podia mesmo ser ninguém mais." (N. do T.)*

LP de trás para a frente, ouviam uma voz que parecia dizer: "We'll fuck you like Superman, We'll fuck you like Superman, [...]"*.

O sentido dessa mensagem pegou os Beatles totalmente de surpresa. "Claro que não pretendíamos fazer isso", disse Paul, "mas provavelmente, quando se toca alguma coisa de trás para a frente, ela soa como algo já conhecido... se você prestar atenção". John Lennon, que não tinha nada de político cauteloso, disse que ficou "chocado... e encantado". Para ele, isso foi até mais agradável do que a última contribuição dele ao disco: inserir um assobio agudo que só os cachorros podiam ouvir logo após o acorde do piano, mas antes de começar o alarido. Para John, era muito natural que todo cachorro tivesse "o seu Dia".

◆◆◆

No começo de março, enquanto as sessões de *Sgt. Pepper's* se aceleravam e o conceito do álbum como algo inteiramente novo se definia, os Beatles trocaram idéias para escolher a capa que complementaria a música. A situação, todos concordavam, exigia algo novo, ousado e que se impusesse. Não apenas uma capa de papel-cartão, mas algo mais radical: uma arte diferente, um projeto psicodélico, uma capa divertida, brindes extras. Talvez fosse necessário reinventar tudo para oferecer uma visão genuinamente nova do que um álbum podia ser.

Antes que a capa se materializasse, os Beatles contrataram uma agência de publicidade nova de Londres, a Geer, DuBois, para pesquisar e gerar idéias. Eles começaram instantaneamente a experimentar novas formas. Um projeto novo exigia novas abordagens, novas maneiras de considerar um álbum. Em vez de usar uma superfície unidimensional, que tal produzi-la de modo a ser aberta como um livro? Desse modo, os Beatles podiam incluir textos na parte interior da capa. Um dos coordenadores do projeto, Gene Mahon, sugeriu imprimir a letra das músicas no interior da capa, sobrepostas às fotos dos Beatles. *As letras!* Ao que soubessem, nunca se fizera isso. Por rotineira que essa prática pareça hoje, a idéia era nova e significou um sério desafio para os editores de música, temerosos de que aquilo diminuísse a venda das partituras. Mas os Beatles não abriram mão da idéia. "Queríamos que a capa fosse realmente interessante", diz Paul. "Todos concordaram."

Uma coisa era certa: a capa não seria uma imagem convencional dos quatro rapazes. Comparado com suas imagens em qualquer dos álbuns anteriores, ou até com a

---

* *"Nós vamos foder vocês como Super-Homem, nós vamos foder vocês como Super-Homem." No entanto, ocorrem pequenas diferenças entre as diferentes edições de Sgt. Pepper quando se ouve esse "sulco em moto-perpétuo". No LP, o que se ouve geralmente, quando se reproduz esse trecho ao contrário, é: "Uoc Macádi dédi tu" – que alguns adeptos da teoria da morte de Paul interpretaram como "Paul McCarney is dead too". (N. do E.)*

colagem de *Revolver*, *Sgt. Pepper* exigiu uma ruptura ousada. Inicialmente, Paul fizera esboços a bico-de-pena dos Beatles vestidos com uniformes do Exército de Salvação – do tipo Lonely Hearts Club Band –, postados diante de fotos emolduradas dos seus heróis. Outra série mostrava-os sendo apresentados a dignitários sobre uma plataforma, defronte de um espalhafatoso relógio floral. Embora geralmente desdenhassem o crescente afã de Paul por controlar esses detalhes, os outros beatles parecem ter aprovado o seu projeto. Também encarregaram o grupo de arte gráfica holandês The Fool de pintar uma paisagem onírica inspirada no ácido lisérgico para a parte interna da capa. O espetacular mural produzido por eles foi uma mixórdia de estilos e exageros. Vários painéis de cenas sobrepostas ofereciam uma visão caleidoscópica de um universo povoado por animais prateados semelhantes a unicórnios, aves místicas, imagens xamanísticas, pavões, flores, arco-íris e, claro, os Beatles emergindo de uma vegetação luxuriosa num estrépito espectral de cores, tudo debaixo de um céu riscado por cometas. Era tosco, embaraçosamente pueril... e os Beatles adoraram.

O árbitro desse material foi Robert Fraser, negociante de arte e confidente de Paul, que fora recrutado como consultor para o projeto do álbum. Como Victor Waddington e Mateusz Gravowski, Fraser estava entre os proprietários de pequenas e ousadas galerias de Londres que levaram a nova onda da arte moderna aos jovens colecionadores ingleses. Dizia-se que Fraser deu o primeiro espetáculo de arte pop americana em Londres, em 1962, e ele representava um cortejo impressionante de clientes, que incluíam Claes Oldenberg, Jim Dine, Eduardo Paolozzi (ídolo de Stuart Sutcliffe), Richard Hamilton, Colin Self, Harold Cohen e Bridget Riley. Artistas do rock e do cinema eram atraídos não só por seu requintado gosto artístico mas também pelo carismático estilo pessoal. Homem garboso, de má fama e irreprimivelmente arrogante, sempre com um sorriso afável, tinha um jeito de artista de palco, aliado a uma verve pronta e cáustica e a uma fascinante corte de amigos. Era também adepto da florescente cultura do homossexualismo e da droga, com um gosto epicurista por rapazes e heroína. A combinação dessas duas coisas atraía multidões ecléticas para suas estréias de gala e seu elegante apartamento na Mount Street.

O envolvimento de Fraser com os astros do rock não era nada recente. Seus melhores clientes, dizia-se, eram os Beatles e os Rolling Stones. Ele lhes vendera dezenas de quadros, inclusive a maior parte da coleção René Magritte de Paul (incluindo *Au revoir*, que se tornaria o logotipo verde dos Beatles na Apple). Fraser oferecia uma arena descontraída, onde eles podiam aprender sobre arte moderna e desenvolver a percepção instintiva do que tinha realmente qualidade. Era o perfeito estímulo para jovens músicos ambiciosos e novos-ricos. Com uma mescla reveladora de afeto e admiração, Paul admitiu mais tarde que, tirando John Lennon, Fraser foi "a maior influência formadora que recebi".

Fraser deu uma olhada no trabalho feito às pressas pelo pessoal da The Fool e, com um movimento da mão, descartou-o como "arte ruim". Faltava-lhe tensão. "Daqui a alguns anos, essa será apenas mais uma capa psicodélica", observou. "Vocês tiveram boas capas até agora, capas de alto padrão. Por que não contratam um bom artista para fazê-la?" Por insistência de Fraser, consultaram dois dos outros clientes dele, o fotógrafo Michael Cooper e o artista pop Peter Blake.

Foi uma boa idéia ter Blake como consultor. Admirador da fantasia e da abstração, seu fascínio por brinquedos e distintivos ia ao encontro da sensibilidade idiossincrática dos Beatles. Ele pintava temas do rock e, mais ainda, gabava-se de ter ligações com o meio artístico de Liverpool: em 1963 Blake ganhara um prêmio menor no concurso de John Moores – o mesmo prêmio que foi atribuído a Stuart Sutcliffe e que serviu para financiar o primeiro contrabaixo da banda. John estava presente à premiação de Blake, e quando o artista perguntara se ele havia gostado de sua obra, John replicara, no estilo que só ele tinha: "Não, não muito". Não era propriamente um elogio, mas Blake apreciava a sinceridade. Além disso, John comparecera a várias das suas exposições na Fraser Gallery, acompanhado de uma comitiva que incluía Marlon Brando, Tony Curtis e os Stones, o que o tinha deliciado. E Paul admirava seus primeiros trabalhos, as famosas *pinups* e os praticantes de luta romana.

Os Beatles expuseram suas idéias para *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.* John descreveu a identidade do grupo que iriam representar na capa como "parte banda de marchas alemãs, parte banda militar"; a arte também devia transmitir a idéia de que a banda havia acabado de realizar um concerto. "Talvez devamos fazer alguma coisa num parque", sugeriu ele. Na lembrança de Blake, a idéia da multidão foi dele, porém o mais provável é que tenha ouvido falar dos esboços de Paul e os haja incorporado ao seu projeto. Sentado em seu aconchegante estúdio com John, Paul, Brian e Robert Fraser, ele propôs enquadrar o projeto ao redor de um coreto. Uma colagem parecia ser a melhor maneira de construí-lo. "Veja, posso fazer uma multidão com uma fotografia, recortes e figuras de cera; desse modo poderemos colocar qualquer pessoa que vocês quiserem [dentro dela]."

Qualquer pessoa. Isso encantou os Beatles, que adoraram o aspecto travesso da proposta. "Qualquer pessoa" significava amigos, heróis, familiares ou... bem, qualquer rosto obscuro que lhes estimulasse a fantasia. E isso dispensava explicações. Que os fãs enlouquecessem tentando descobrir quem estava na multidão – e por quê. Isso criaria uma bela celeuma!

Blake pediu a cada um dos beatles, e também a Robert Fraser, que fizesse uma lista das pessoas que gostariam de incluir na multidão. "Era um amplo espectro de gente", lembrava George. Mas a lista das pessoas que finalmente acabou sugerindo mostrou ser a mais restrita: oito homens santos indianos, entre eles Babaji, Paramahansa Yogananda e Maharishi Mahesh Yogi. Paul optou por personalidades do universo artístico: William Burroughs,

Aldoux Huxley, Alfred Jarry, Fred Astaire, Aleister Crowley, Groucho Marx, Magritte e Karlheinz Stockhausen, além de um obscuro jogador de futebol, do Everton, chamado Dixie Dean, entre outros. John manifestou pouco interesse por figuras expressivas; o que ele queria era provocar, *agitar*. Se ele se sentia de algum modo perseguido por cristãos irados graças a seus comentários, que haviam tornado infames, começar por Jesus teria sido uma escolha irreverente e provocadora demais. Então propôs Hitler – o que conseguiu irritar Paul, que queria que ele levasse a capa mais a sério –, Gandhi, Nietzsche, Oscar Wilde, H. G. Wells e, claro, o crápula dos crápulas, o marquês de Sade. John acrescentou o seu jogador obscuro, este do Liverpool, Albert Stubbins, apesar do escasso interesse que nutria por esportes. Depois, por fim, para tornar a lista mais adequada, acrescentou Edgar Allan Poe e Lewis Carroll.

Quando Blake veio pegar os nomes, só Ringo ainda hesitava. "Para mim, tudo o que os outros escolheram está bom", observou. "Não quero botar ninguém aí."

Robert Fraser contribuiu com Terry Southern, autor de *Candy*, e dois artistas americanos – Richard Lindner e Wally Berman. "Minha escolha", contou Blake, "incluía Dion, um dos poucos músicos presentes na capa [...] os Bowery Boys – Leo Gorcey e Huntz Hall –, Lex Barker, o Tarzan [personagem] e a imagem de cera de Sonny Liston, de quem eu era grande fã. Richard Merkin, o pintor, era meu amigo em Nova York, por isso o incluí também."

No último minuto, John resolveu – diga-se isso em seu crédito – incluir Stuart Sutcliffe.

O trabalho de campo foi deixado a cargo de Neil Aspinall e Mal Evans, que visitaram as agências fotográficas locais em busca de imagens das personagens a incluir na multidão de famosos. Blake, com a ajuda da esposa, a artista Jann Haworth, fez a seleção final e as reproduções em tamanho natural, além de retocar as imagens antes de colá-las numa tábua. O conjunto foi montado no estúdio de Michael Cooper, em Chelsea. "Fizemos uma moldura de madeira tosca, montamos todas as figuras e colocamos as figuras de cera", lembrou Blake. "Construímos uma pequena plataforma, onde ficariam os Beatles. Eu tinha um [couro de] tambor pintado por um pintor de feira [Joe Ephgrave], com o símbolo do Sgt. Pepper estampado nele. Pedi também [aos Beatles] para trazer objetos de sua predileção, que poderíamos usar." A coisa ficou pronta em menos de duas semanas. Além dos primeiros esboços de Paul, não havia praticamente nenhum outro esboço do que seria o trabalho final. A maioria dos detalhes foi improvisada em pleno vôo. Os modelos em tamanho natural foram colocados ao acaso e os objetos de cena ajustados à vontade. As flores para o relógio floral foram compradas como se alguém estivesse encomendando uma dúzia de rosas para oferecer a outra pessoa. Por isso mesmo, a quantidade de caules não combinava com a de

flores para montar o arranjo adequadamente; "assim, o garoto encarregado da entrega [da Clifton Nurseries] acabou fazendo uma guitarra com elas".

À sombra do espetáculo de Blake, os Beatles continuaram trabalhando em seu vestuário para a capa. Ficara decidido que a idéia de caricaturar o uniforme militar seria aproveitada. John, cujo recente passeio em *How I Won the War* lhe valera certa experiência nesse domínio, levou os colegas à Berman's, a casa de fantasias teatrais que tinha fornecido o guarda-roupa e os adereços para o filme. "Escolhemos apenas coisas extravagantes, vindas de todos os lados, e as reunimos", lembra-se Paul. A cor triunfou sobre a substância; tudo o que fosse brilhante, excêntrico ou remotamente psicodélico foi levado seriamente em consideração. Ninguém se preocupou com a possibilidade de alguma coisa chocar ou escandalizar – e, se isso acontecesse, quanto mais quente melhor!

"Quente" – eles sempre pareceram capazes de definir esse termo. Nada do que faziam naturalmente deixava de cair no gosto popular: seu estilo de cabelo, a escolha das roupas – das botas pontudas aos paletós esporte sem gola, das espalhafatosas camisas estampadas com flores às jaquetas militares –, os óculos grandes, os bigodes em guidão, tudo o que tocavam virava moda. Entrementes, como indivíduos, tinham se tornado mais bonitos do que seus anos de adolescência prenunciavam, com as feições evoluindo em rostos que, se antes apenas sugeriam sensualidade, agora floresciam com todo o viço. Os Beatles sempre tiveram um aspecto agradável aos olhos. Nos primeiros anos, porém, o espetáculo de seus cabelos tinha desviado a atenção da aparência geral, o que tornara suas feições menos íntimas, mais parecidas com caricaturas. Agora, com *todo o mundo* usando cabelo comprido, eles se revelavam.

Nada disso se perdeu em Robert Fraser, cuja apreciação dos rapazes igualava o seu olho para as belas-artes. Em 30 de março, enquanto se realizava a sessão das fotos, ele instruiu Michael Cooper a tirar uma série de retratos dos Beatles que poderiam ser usados na parte interna da capa. Os Beatles já estavam comprometidos com o projeto psicodélico de The Fool, mas não resistiram à oportunidade de posar para Cooper, cuja lente os captou numa pose tão expressiva e penetrante como nenhuma outra em sua carreira.

O álbum, como pacote, estava quase completo. Houve tentativas de incluir um envelope transparente "cheio de bugigangas" – tatuagens auto-aderentes, distintivos, galões de sargento e brindes que variariam de uma tiragem para outra. Mas os custos de produção tornaram isso inviável, além de que o álbum ficaria demasiado volumoso e impossível de ser trabalhado pelo pessoal de estoque e entregas da EMI. Adotando uma abordagem mais prática, os Beatles criaram um conjunto de lembranças menos dispendioso: uma folha de cartolina com imagens para recortar e armar que incluíam parte da bateria da Sgt. Pepper's Band, bigodes e distintivos; essa folha foi colocada no invólucro de todos os LPs.

Nessas circunstâncias, os custos da capa elevaram-se à estratosfera. Uma gravadora como a EMI gastava geralmente entre 25 e 75 libras com a fotografia de uma capa-padrão, mas para *Sgt. Pepper's* os custos chegaram a 2.800 libras. "Joe Lockwood estava furioso", lembrou Fraser, que foi chamado aos austeros aposentos do presidente da EMI para prestar contas da "loucura". Fuzilando como Zeus, ele trovejou: "Posso contratar a London Symphony Orchestra por esse preço!"

A maior preocupação de Lockwood, contudo – e justificadamente –, era a responsabilidade da gravadora em relação às imagens da capa. A EMI tinha uma reputação internacional a proteger, para não falar dos seus padrões de gosto, e no que lhe dizia respeito aquela foto de Hitler estava fora de questão. Ele insistiu também em que "tirassem Gandhi", para evitar qualquer problema com o enorme mercado exterior. "Se mostrarmos Gandhi misturado com Sonny Liston e Diana Dors, eles nunca nos perdoarão na Índia", disse.

Lockwood preferia eliminar a capa inteira. Num gesto totalmente incomum, Sir Joe mandou o departamento de arte modificá-la e apareceu com ela, sem se fazer anunciar, na porta da casa de Paul McCartney. "Temos alguns problemas com isto", ele teria dito a Paul, brandindo a versão retocada. "Só haviam sobrado as flores, o bumbo, os quatro Beatles... e um vasto céu azul", contou Neil Aspinall, que por acaso estava visitando Paul quando Lockwood chegou. "Apagaram todas as pessoas [na multidão] atrás [dos Beatles] porque ele temia que todas elas nos processassem ou não quisessem sair na capa."

Paul se recusou a concordar com aquilo, e chegou-se a um acordo quando Lockwood aprovou de má vontade a capa original, sem Gandhi nem Hitler, desde que a NEMS obtivesse as devidas autorizações, enquanto Paul – sem a menor autoridade para isto – anuiu cavalheirescamente em que os Beatles indenizariam a EMI no caso de perderem quaisquer processos decorrentes do projeto da capa.

◆◆◆

Logo na primeira reunião, surgiu um atrito entre Brian e Robert Stigwood a propósito das diretrizes da NEMS. Num esforço para simplificar sua vida e se concentrar na tarefa de desenvolver o Saville Theatre, Brian pretendia reduzir a lista de contratados da empresa. "Naquelas condições, ele certamente não podia gerenciar todos eles", confirma Alistair Taylor. "Brian e eu discutimos a possibilidade de limitar-nos a um máximo de seis grupos, de preferência quatro – The Beatles, Gerry Marsden, Billy [J. Kramer] e Cilla [Black], com a Sounds Inc. como grupo de apoio dela –, mas, com Stigwood a bordo, fomos na direção oposta, *assinando* novos contratos."

Stigwood incrementou a promoção do Cream, que estava prestes a estourar com grande sucesso, e batalhou para conseguir mais três ou quatro contratos, vasculhando os clubes de Londres. Depois, em março, Brian lhe entregou uma carta que mudou o curso do seu relacionamento. Era de um grupo da Austrália, que esperava interessar o empresário dos Beatles. "Eu não lido com esse tipo de coisa", ele disse a Stigwood, na expectativa de que o novo sócio formulasse uma recusa-padrão. Em vez disso, Robert deu uma olhada na foto deles e "apaixonou-se". Eram três irmãos que se autodenominavam The Bee Gees – as iniciais de "Brothers Gibb" –, e os dados de seu portfólio pareciam incríveis.

Stigwood estava convencido de que a NEMS podia fazer alguma coisa com eles, mas não recebeu nenhum estímulo de Brian. "Brian irritou-se quando Robert disse que eles seriam os novos beatles", lembra Nat Weiss. "No que lhe dizia respeito, isso selou o destino do relacionamento entre eles." Mas o destino tem sua própria maneira de tocar os acordes. Stigwood assinou com os Bee Gees e decidiu lançá-los no mercado fonográfico americano pela Atlantic.

Isso só fez aumentar a indignação de Brian. Nat Weiss talvez estivesse certo ao qualificar Stigwood como "um empresário irresponsável". Mas o homem parecia possuir uma sacola cheia de truques, o que, até ali, tinha sido lucrativo.

Num estilo que copiou diretamente de Brian, Robert resolveu lançar os Bee Gees nos Estados Unidos com um evento dispendioso e ostentatório, alugando um iate, enchendo-o de convidados e de comida refinada para velejar ao redor de Manhattan. Era um negócio elaborado e caro, e Nat Weiss se lembra de haver pressionado Stigwood durante o cruzeiro, perguntando-lhe quanto ia pagar por aquilo. "Ponha na minha conta pessoal", respondeu Stigwood. No dia seguinte, Weiss recebeu um telefonema de Brian, que estava furioso. "Ainda não venderam *nem um* disco e ele me aluga um *iate*!", fuzilou. Weiss disse-lhe para não se preocupar. "Robert diz que ele porá tudo na sua conta pessoal." Isso provocou um berro ainda mais feroz: "*Ele não tem nenhuma conta pessoal!*"

Terminada a visita aos Estados Unidos, Brian tirou sua desforra. Ele descreveu a Weiss a preferência de Stigwood por rapazes bonitos, mas, contrariamente à fantasia de Brian, decididamente não-homossexuais. "Robert gosta de tentar conquistá-los", disse ele ao advogado. Metade do prazer estava no desafio. "Ele ama a arte da sedução." Brian e Weiss descobriram "o garoto de programa mais 'usado' de Nova York", contrataram-no, instruíram-no e arranjaram um encontro entre ele e Stigwood. Eles passaram os meses seguintes divulgando a história de como "Robert pensou ter seduzido alguém que estava disponível [para qualquer um] por 10 dólares". Assim Brian Epstein despendia seu tempo e seus esforços.

Em março de 1967, diz Nat Weiss, "Brian queria livrar-se de Stigwood. Já havia começado os trâmites legais; ele tinha o lorde Goodman" – Arnold Goodman, seu advogado pessoal – "trabalhando [...] para desfazer tudo aquilo". Nada disso, é claro, teve o mais ligeiro impacto sobre os Beatles. Eles ainda não tinham a menor idéia de que Brian sequer estivesse envolvido com sócios, e se soubessem certamente teriam desaprovado. Nessas circunstâncias, eles permaneciam concentrados no lançamento de seu próprio álbum, verificando atentamente o andamento da problemática capa de *Sgt. Pepper's*.

Na maioria, as autorizações chegaram sem maiores problemas, e com expressões de admiração. Surgiram, contudo, alguns empecilhos. Shirley Temple, então embaixadora das Nações Unidas, queria aprovar a capa primeiro e, sem opor nenhuma objeção, pediu uma cópia autografada para seus filhos. Numa resposta que se tornou famosa, Mae West expressou sua perturbação diante de uma contradição óbvia: "O que é que *eu* iria fazer num clube de corações solitários?", perguntava-se ela. Mas os próprios beatles se apressaram em lhe escrever uma carta lisonjeira, que encantou West e a desarmou. Leo Gorcey, dos Bowery Boys, respondeu e disse que ficaria feliz em aparecer na capa – por um cachê de 50 libras. Não querendo estabelecer um precedente, os Beatles recusaram; "por isso tivemos de tirá-lo", lembra Blake. Todos os outros concordaram, e os Fados, ao que parecia, estavam do lado dos Beatles: a capa não motivou nenhuma ação judicial.

Já quanto a Brian, um Fado mais cruel ainda estava por se manifestar.

Capítulo 32 | O Verão do Amor

[I]

No início de abril de 1967, Paul foi aos Estados Unidos para celebrar o vigésimo primeiro aniversário de Jane Asher, que estava em turnê, trabalhando na encenação de *Romeu e Julieta* pelo Bristol Old Vic. Foi uma visita-relâmpago. Os poucos dias que passou em San Francisco, aparecendo no Fillmore, "ficando de barato" com o Jefferson Airplane, vagando sem ser reconhecido nas lojas e butiques da moda, foram os mais relaxantes daquela época. Para Paul, a sedução da atmosfera *hippie* e hedonista do Haight, junto com o movimento *beat* de North Beach e os Merry Pranksters de Ken Kesey, ressaltaram a ligação entre o ácido e a criatividade. A extravagância, a auto-expressão e o romantismo do lugar o tocaram como algo "precioso [...] extraordinário". Então, em Denver, em meio a uma filmagem amadorística num parque local, "a idéia tomou forma".

Em 1964, Kesey espalhou manchas espectrais de tinta nas laterais de um velho ônibus escolar, encheu-o de personagens parecidos com ele e se lançou em sua viagem legendária pelos Estados Unidos, distribuindo LSD para as massas. A louca e turbulenta odisséia foi filmada por completo – e mais tarde imortalizada por Tom Wolfe no livro *The Electric Kool-Aid Acid Test* –, com a intenção de produzir um documentário. Em San Francisco, ouvir novamente a respeito do assunto despertou em Paul uma recordação de infância. Durante o final da década de 1950, as câmaras municipais do Norte patrocinavam "viagens de mistério", nas quais as crianças eram levadas de ônibus para lugares que eram mantidos em segredo. "Todos ficavam tentando adivinhar para onde estavam indo, e isso fazia parte da emoção", lembrou ele. Será que não daria para modernizar isso de uma forma bem louca e radical? O que aconteceria se os Beatles se juntassem para concretizar essa idéia? Seria divertido se embrenhar pelo interior inglês em um ônibus próprio, parando nos vilarejos e cidadezinhas que desejassem, como inspiração para um filme muito louco? Poderiam compor pequenos cenários, produzir uma trilha sonora original, controlar eles próprios o projeto. Eram muitas

as possibilidades. Logo em seguida, ele já imaginara uma forma surreal de viagem misteriosa – ou melhor, uma viagem *mágica* "de mistério", para refletir a atmosfera do momento.

Paul deixou a idéia assentar durante o vôo de volta a Londres. Pediu papel para a aeromoça e começou a esquematizar o projeto, planejando as cenas e o roteiro, além de um esboço da música-tema. Ao retornar ao estúdio, em 20 de abril, ele só falava nisso.

Ficou claro que a apresentação da idéia aos outros beatles tinha um toque de *déjà vu*. Não se passara um ano ainda desde que se esforçara tanto para convencê-los a assimilar a identidade da banda do Sargento Pepper. Agora, Paul desenvolvera outra idéia criativa, e era só nisso que ele conseguia pensar. A situação deixou John especialmente irritado, pois ele já andava farto das idéias meio entusiasmadas demais do parceiro. "De tempos em tempos, eu ainda tinha a sensação de que Brian iria entrar a qualquer momento dizendo: 'Está na hora de gravarmos', ou: 'Precisamos fazer isso assim e assado'", relembrou John, "e agora era o Paul que chegava dizendo: 'Agora, vamos fazer um filme. Agora, vamos gravar um disco'."

A idéia de que Paul tentava dominar os Beatles, que, afinal de contas, eram *o seu* grupo, começou a se apossar de John. Paul já tomara conta das sessões de *Sgt. Pepper's*. Ele havia sugerido tanta coisa para os arranjos, com tanta rapidez, com tanta fluência, que tudo o que John podia fazer era se ajustar. O fato de Paul ter aparecido com o conceito da viagem misteriosa o enfureceu, e ele se sentiu irado e com despeito. Por que *ele* não havia tido a mesma idéia antes? Assim mesmo, John admirou o conceito básico, a idéia de saírem por aí "como um bando de doidos" e fazer um filme barato e divertido. E, mesmo que odiasse a idéia, poderia mesmo ser uma coisa boa para se distrair – ou o fato é que estava numa fase péssima para conseguir resistir.

Aquilo ajudava também a solucionar o dilema sobre o que fazer com o projeto do próximo filme. Não era segredo algum que, depois de *Help!*, os Beatles não tinham conseguido encontrar um roteiro que os interessasse. Todas as idéias que lhes eram submetidas consistiam em variações da fórmula "Adoráveis cabeludos", que odiavam, ou da refilmagem de algum filme boboca de Hollywood. "Não tínhamos motivação alguma para fazer um filme a respeito de quatro jovens alegres, bebericando por aí e cantando canções cativantes", comentou George. "Tinha de ser uma coisa com algum significado."

Uma viagem mágica e misteriosa, argumentou Paul, parecia a alternativa perfeita. Seria, em grande parte, improvisada e espontânea, os Beatles não teriam de decorar as falas. Tampouco teriam de se deslocar para lugares remotos, em horários anti-sociais, nem teriam de agüentar intermináveis horas nos locais das filmagens. "Ninguém vai saber ao certo para onde vai. Podemos levá-los para qualquer lugar, cara!", esclareceu Paul. Melhor ainda, eles mesmos poderiam planejar e até dirigir o filme.

Paul conseguiu convencer os Beatles a terminar e gravar algumas músicas para o projeto, seguindo na esteira das sessões de *Sgt. Pepper's*. Decorridos apenas quatro dias dos acertos finais sobre o álbum em fase de lançamento, os Beatles se encaminharam para o estúdio para alinhavar o ritmo básico da música de abertura de "Magical Mystery Tour".

De acordo com um jornalista especializado em música, "McCartney chegou ao estúdio com três acordes apenas e o primeiro verso da letra": "Roll up! Roll up! – for the Magical Mystery Tour"*. John e Paul tinham encontrado o que era, para eles, a fórmula perfeita para iniciar o espetáculo: uma frase que encantasse os ouvintes como o grito forte e romântico das trupes de circo ou de teatro mambembe oferecendo sua arte à cidade; e, ao mesmo tempo, uma frase que, para qualquer fã com um mínimo de tendência *hippie*, servisse de convite velado para enrolar um baseado. Paul disse que a música estava cheia de "referências veladas às drogas e às viagens". A música tinha a clara intenção de ser a abertura da trilha de uma viagem misteriosa, assim como "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" dava início a uma apresentação imaginária de teatro de *vaudeville*. No entanto, como truque, aquilo era meio sem graça e soava forçado. Até mesmo a fanfarra de trompetes parecia cansada, "o pior tipo de clichê musical", segundo Tim Riley.

Os Beatles ficaram retocando "Magical Mystery Tour" durante quatro dias em Abbey Road, incorporando à faixa ruídos de trânsito e efeitos sonoros oriundos da biblioteca sonora do estúdio. Como nem esse artifício conseguia melhorá-la, adicionaram gritos e efeitos de eco. Entretanto, o som, que no começo soava alegre, agora parecia planejado e pesado. A finalização da música exigiu cada grama da imaginação deles. Quando retornaram ao estúdio em 9 de maio para, na verdade, decidir o que fazer em seguida, ficou claro que tinham gastado a energia toda. A sessão de sete horas acabou sendo bagunçada e pouco produtiva, talvez devido ao tédio, talvez devido às drogas, motivo pelo qual o trabalho com o projeto acabou adiado por alguns meses.

E claro que isso frustrou Paul, que se mantinha com a energia a toda. Mesmo quando os Beatles não tinham compromissos, ele raramente descansava. Ao ter a menor das idéias, ele disparava a trabalhar. "Nós podemos fazer isto. Depois, podemos fazer aquilo. E, talvez, depois que isto se encaixar, podemos tentar mais aquilo outro..." Se o resto do grupo queria ficar chapado e dormir em frente da televisão, problema deles! Que se fodam os drogados! Paul estava estourando de energia criativa e nada, absolutamente nada, seria um obstáculo em seu caminho.

Não se sabe como, ele conseguiu manter a coisa toda funcionando o tempo suficiente para adiantar mais uma sessão de sua viagem misteriosa e mais alguns projetos-relâmpago,

---

* *"Venham! Venham! – Para a mágica viagem misteriosa." (N. do T.)*

entre eles um desenho de longa-metragem baseado na música "Yellow Submarine" e um novo compacto simples a ser lançado no verão. Parte da cooperação dos outros beatles pode ser atribuída à curiosidade em relação aos recursos de um estúdio. Só então decidiram trabalhar fora de Abbey Road pela segunda vez em sua carreira de gravação de discos, passando uma noite no Olympic Sound, na vizinha Barnes. Os Stones trabalhavam lá, assim como uma dúzia das bandas britânicas emergentes de ponta, onde, diziam, o gerente de estúdio, Keith Grant, administrava as coisas na batida da batuta. A *rapidez* atraía os Beatles, que, para início de conversa, perdiam logo a paciência; se somarmos a isso o trabalho minucioso e exaustivo com *Sgt. Pepper's*, veremos que a idéia de resolver um trabalho rapidamente parecia uma proposta irrecusável.

A música que foram gravar no Olympic era, por si só, um trabalho de colagem. Baseado em notícias que vira na televisão sobre os *hippies* – o pessoal da Bay Area, em San Francisco e arredores, que tinha se autoproclamado "pessoas bonitas" –, John vinha elaborando uma letra chamada "One of the Beautiful People", o que já era algo, em si, enrolado e comprido. Não estava ficando do jeito que ele queria, pelo menos até que Paul chegou com o refrão "Baby, you're a rich man", que foi parar bem na frente do caderninho. De uma hora para outra, como havia ocorrido tantas vezes em seu trabalho conjunto, a dobradinha Lennon-McCartney tirou uma música da manga ou, como Lennon mais tarde descreveria o processo, "uma combinação de duas partes separadas [...] colocadas juntas e forçadas a se aglutinar em uma só música", sendo que o resultado, espetacular, ultrapassava a soma das partes. "Baby You're a Rich Man" é uma peça em que eles foram capazes de retratar de forma brilhante, no mínimo, a óbvia hipocrisia do mundo *hippie* burguês.

O trabalho no Olympic foi uma válvula de escape das frustrações enfrentadas pelos Beatles durante as sessões de *Sgt. Pepper's*. Não havia ali nada parecido com o enfoque ponderado, científico e deliberado que havia pautado aquelas gravações. Nenhum paspalho entrou marchando na sala de controle vestido com um uniforme engomadinho idêntico aos usados nos laboratórios, folheando manuais de engenharia e livros de regras cheios de notas. Ninguém tinha de ser *consultado* antes de se poder utilizar uma técnica ou equipamento. Geoff Emerick, o homem de confiança do painel, tinha o toque certo, mas ele trabalhava na EMI, era parte do sistema, ao passo que Keith Grant orquestrava seu próprio espetáculo a partir do seu painel. No Olympic, a sessão *cheirava* a rock'n'roll.

Após as primeiras tomadas, alguns dos stones apareceram para grudar nos Beatles e dar uma mãozinha. Brian Jones entrou com um efeito de oboé, Mick Jagger cantou em alguns versos do refrão. A coisa toda ficou com um jeito de festa. Quando o processo chegou ao auge, após a meia-noite, até John estava tonto com todo o alvoroço, cantarolando trechos da música para expressar seu contentamento. Tiveram de largar na metade diversas tomadas

de gravação, devido às interrupções causadas por seus improvisos de gozação, muitas vezes escandalosos. John distribuiu as piadinhas mordazes entre Paul, Ringo e Mick; de acordo com um observador, "todos os outros foram poupados".

Mas não exatamente todos. Uma vítima esquecida não foi mencionada pelo nome, mas não era necessário ser adivinho para descobrir a quem John se referia quando, sorrindo como um chacal, não resistiu "e cantarolou, numa das últimas estrofes: '*Baby, you're a rich fag Jew*'*".

◆◆◆

Infeliz por ter de vender o controle acionário da NEMS, Brian ainda não contara aos rapazes que Robert Stigwood assumira as operações do dia-a-dia. "Ele sabia que teria de enfrentar isso", conta Peter Brown, "mas não conseguia achar o momento, ou a maneira certa." Não importava como apresentasse o fato, sempre pareceria fraco, talvez até insincero. Assim mesmo, ao não lhes contar o sucedido, Brian fazia um jogo perigoso; mais cedo ou mais tarde, os Beatles descobririam e nesse momento haveria uma briga terrível. Mais do que isso, poderiam se sentir traídos pelo logro aparente. É claro que Brian esperava poder invalidar o acordo com Stigwood antes de este se tornar permanente; nesse caso, os Beatles nem precisariam ficar sabendo. Entretanto, no caso de a estratégia falhar, seu relacionamento com o grupo poderia se deteriorar, e ele estava consciente disso. Paul já estava no calcanhar de Brian, querendo saber dos intricados arranjos financeiros com a gravadora, querendo saber... de *tudo*. "Ele era um verdadeiro pé-no-saco", comenta Brown. "Achava sempre que sabia de tudo. Quando tudo acabava, sempre contestava as decisões de Brian."

Se tivesse feito mais do que criticar depois do leite derramado, Paul poderia ter encontrado aquele buraco mais embaixo: no acordo de agenciamento pessoal dos Beatles com a NEMS. O vencimento do contrato ocorreria em outubro de 1967, em alguns meses apenas. Depois de cinco anos à frente do maior espetáculo da Terra, Brian via a data fatídica se aproximando e estava aterrorizado, "morto de medo" de ser demitido da função de empresário dos Beatles. Ele com certeza os tinha levado aos píncaros da glória, mas, agora que lá estavam, que mais poderia fazer por eles? Não existia mais necessidade de agendar *shows*, nem havia novas negociações de acordos para gravação de discos em perspectiva. Que esperavam, se é que esperavam algo, de um empresário?

Como tudo na vida, a coisa se resumia a dinheiro. Os Beatles estavam satisfeitos, em grande parte, com as melhoras no novo contrato com a EMI, embora subsistisse o ressentimento pelo restante dos acordos malfeitos, especialmente o mal-ajustado contrato

---

* *"Meu bem, você é uma bicha judia e rica." (N. do T.)*

de edição com Dick James, que sugava centenas de milhares de libras, milhões até, de seus cofres. Paul acreditava piamente que ele e John mereciam mais do que os 20 por cento dos direitos autorais recebidos por Dick. Por que Brian permitira que concordassem em ceder a parte do leão de seus direitos? Com tanto poder, por que não conseguira forçar um acordo mais eqüitativo com James? Paul não era o único a questionar isso; George também queria algumas respostas, mas ele era o mais persistente.

Paul ouvira vagas referências a respeito de Allen Klein, um contador americano, que reestruturara o contrato da Decca Records com os Rolling Stones e conseguira para eles um bônus de 1,25 milhão de dólares na assinatura. "E nós?", Paul questionou Brian em tom duro num elevador lotado. *E nós?* Era o tipo de pergunta que Brian mais temia.

Se por um lado sua paranóia era irracional, seu medo de Klein não era. No momento em que viu o americano, Brian sentiu uma antipatia imediata. Os dois haviam se encontrado em 1964, quando Klein empresariava Sam Cooke e ficou claro que ele era um animal de natureza diferente. Brian podia gostar de pessoas ativas, mas não gostou *daquela*, pois Klein era claramente hiperativo, um homem "que falava rápido, desbocado, com trinta e poucos anos, que se vestia de modo desmazelado e era extremamente obeso", como Peter Brown o descreveu em suas memórias, em 1983. Ele se aproximara de Brian para discutir as apresentações de abertura de Cooke na turnê americana dos Beatles. Porém, assim que pôs os pés no local do encontro, Klein muito espertamente mudou o rumo da conversa para a renegociação do contrato dos Beatles com a EMI. Brian, como era de esperar, não ficou nada satisfeito nem achou muita graça. Aquele cara-de-pau, além de ter "roubado" Donovan e os Rolling Stones, fez que Brian se tornasse seu inimigo ferrenho. A estratégia de Brian foi manter uma boa distância de um adversário tão potencialmente perigoso; assim, quando Klein se encontrou por acaso com Brian e Nat Weiss num espetáculo do Cyrcle no Palisades Park, Brian se recusou a apertar-lhe a mão.

Ninguém do círculo mais próximo dos Beatles acreditava nem por um segundo que os Beatles despediriam Brian. "Na pior das hipóteses, poderiam ter renegociado a comissão dele, reduzindo-a de 25 para 15 por cento, talvez", comenta Nat Weiss, que tinha opinião própria a respeito, "e eu dizia isso a Brian a cada vez que ele tocava no assunto." Nat diz que mesmo Brian, lá no íntimo, acreditava que os Beatles continuariam com ele. "É uma questão de química", admitiu, mas nem isso o levaria a deixar de ter impulsos autodestrutivos.

Na maior parte dos dias, Brian não conseguia se arrastar para fora da cama antes das 5 da tarde, e muitas vezes só conseguia descer, "todo ferrado e confuso", de pijama, para tomar chá com torradas. Sua secretária particular, Joanne Newfield, "sentia que para ele era cada vez mais difícil dar conta de tudo". Certa vez, quando não conseguiu telefonar porque o número que Joanne lhe dera estava incorreto, ele "perdeu as estribeiras" e atirou um bule

pela sala, atingindo-a. De outra feita, Joanne discou errado o número de Grosvenor House e mal conseguiu se esquivar do telefone voador. Peter Brown também sofreu inúmeras humilhações nas mãos de Brian. Após férias em Acapulco e na Cidade do México no final de fevereiro, os dois se alojaram na suíte de costume de Brian, no trigésimo quinto andar das Waldorf Towers, em Nova York, onde pretendiam assistir à última apresentação da turnê americana de Jane Asher. "Certa noite, Peter saiu para se desincumbir de uma tarefa", lembra Nat Weiss, "e quando voltou ficou claro que havia gastado demais com alguma coisa." A apresentação do recibo e do troco a Brian só fez piorar ainda mais a situação. De repente, Brian atirou o troco na cara de Peter e gritou: "Você está despedido! Volte para Londres, e volte de *classe econômica*!" Aí a coisa se tornou confronto físico. Weiss conta: "Foi muito, muito violento". (Brown voltou para Londres, mas continuou na folha de pagamento da NEMS, sempre determinado a cuidar do bem-estar de Brian).

Num esforço para reverter ou, pelo menos, retardar a decadência do chefe, Brown conspirou com o amigo John Pritchard, maestro da Liverpool Philharmonic Orchestra, para tirar Brian de Londres nos fins de semana, onde o estilo de vida agitado parecia estar consumindo-o. Folheando a lista da *Country Life*, acharam um local em particular que parecia "uma casa de fazenda bastante ampla" no vilarejo ao lado da herdade de Pritchard, a alguns quilômetros de Rushlake Green. Brown percebeu imediatamente que Brian se apaixonaria pelo local. Conhecida como Kingsley Hill, a casa tinha uma bela estrutura, com centenas de anos, recoberta de glicínias e hera, e havia um pequeno jardim e um lago na propriedade. O preço de 30 mil libras era bastante razoável e, conforme Brown corretamente previra, após apenas uma visita Brian a comprou no ato. Mas não adiantou muito.

O consumo de drogas cada vez maior o levara a ficar "cada vez mais irracional e incoerente". Robert Stigwood concluiu: "Não se pode mais contar com Brian. Ele não está bem da cabeça. O melhor que temos a fazer é ignorá-lo completamente".

"Stigwood conseguiu eclipsar Brian de uma forma tal que era como se ele estivesse morto", comenta Nat Weiss. Mas, mesmo pelos padrões de Robert, ainda era um pouco cedo para tanto.

[II]

19 de maio de 1967 era o dia do lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* para a imprensa de Londres*. Foi também o dia em que Brian voltou a aparecer em

* No local, apenas Henry Grossman, jornalista da *LIFE*, não era britânico.

público, depois do período de retiro no Priory, em mais uma tentativa de alcançar algum equilíbrio. Ninguém se aproximara muito dos Beatles desde o início do ano; o *Daily Mail* se queixava de que eles "se isolaram não só pessoalmente, como também musicalmente", então estava na hora de dissipar um pouco das especulações. Para celebrar a ocasião, uma festa pequena, mas "grandiosa", foi organizada na casa da Chapel Street, cuja sala fora rapidamente rearrumada para acomodar os convidados escolhidos a dedo. A lista era extremamente seletiva: uma dúzia dos jornalistas mais conceituados, outros tantos fotógrafos, meia dúzia de DJs influentes, misturados com alguns empregados da NEMS e os Beatles, é claro.

O champanhe correu solto enquanto a imprensa aguardava a entrada triunfal dos Beatles. Eles ainda estavam presos no andar de cima, numa sessão de fotos agenciada por Tony Barrow, enquanto uma dúzia de câmeras poderosas não parava de espocar. Normalmente, sessões como essa eram provações incômodas, desajeitadas e artificiais, mas os Beatles se sentiram à vontade diante daquele grupo. Todos eram conhecidos do circuito do rock, a maioria era jovem, de cabelos longos e com mais ou menos a mesma idade, e confraternizaram com eles para comemorar o lançamento após o fim da sessão. Isto é, todos menos uma.

Linda Eastman era a intrusa: americana *e mulher*, mas, assim mesmo, fotógrafa. Ela estava com 23 anos quando, dois anos antes, conseguira, com muita conversa, penetrar num evento dos Rolling Stones com a imprensa para conversar com Mick Jagger. Determinada a tirar partido da oportunidade, segundo um convidado, "ela sacou uma supercâmera e brincou de flertar com Mick enquanto tirava vários rolos de filme".

As fotos se tornaram a base de seu portfólio, que apresentava astros do rock em poses ingênuas. Poucas mulheres conseguiram penetrar no restrito círculo fotográfico do rock, mas Linda tinha vários quesitos a seu favor. Alta e esbelta, de pele macia cor de mel, ela era, a despeito da altura, o tipo de garota que chamava a atenção pela beleza mas colocava os rapazes à vontade com o sorriso e as maneiras despreocupadas e extrovertidas. Seu porte impressionava: "Ao conhecê-la, logo se via que tinha berço", explica Nat Weiss, um amigo de família de longa data. "Havia algo na maneira como ela se comportava e se vestia que a colocava em destaque no meio do público."

O berço vinha da parte do pai, Lee Eastman, advogado de Nova York, da área do espetáculo, dotado de estilo próprio e esteta cultural, que conseguia circular com a mesma facilidade tanto entre os vizinhos de sangue azul quanto entre os artistas e músicos que representava. Bonitão e vistoso, de maneiras imperiosas, Eastman recriara a sua *persona* mudando de sobrenome, que era Epstein, de modo a ascender a um *status* superior e a mover-se com naturalidade entre os Hamptons e o grupo do clube de campo. O compositor Jerry Lei-

ber, seu cliente e amigo, se refere a ele como "WASP* típico, um autêntico judeu anti-semita, que velejava em Cape Cod e havia adquirido os maneirismos do outro lado da sociedade". Linda não possuía nenhuma das pretensões paternas – o que conta a seu favor. Mas tinha igual ambição e determinação.

Mulher que os músicos do sexo masculino consideravam atraente, Linda se lançara na carreira de fotógrafa de roqueiros. Ela atraía os olhares deles da mesma forma que sua lente capturava suas imagens. Os deuses do rock, fosse nos embalos do ambiente *clubber* londrino, fosse nos camarins do Fillmore East, gravitavam na direção dela com grande paixão. Chamá-la de *groupie* seria diminuir seus atrativos; o termo "*groupie*" pressupõe uma troca unilateral, que acaba em depravação e humilhação. A fama de suas conquistas, profissionais e outras, era lendária. Ela fotografara cada grande astro do rock, sendo que muitos deles tinham sido seus namorados. Ainda assim, no decorrer de sua ascensão precipitada, ela costumava revelar, bem-humoradamente, a Nat Weiss que suas preferências tinham natureza mais específica: "Ela sempre brincava dizendo que se casaria com Paul McCartney", conta Nat, "mesmo antes de conhecê-lo".

Nat insiste em que foi ele quem apresentou Paul a Linda em seu apartamento de Nova York, mas é mais provável que eles tenham se conhecido quatro dias antes do lançamento de *Sgt. Pepper's* numa discoteca do West End chamada Bag o'Nails. Paul tinha ido lá com Peter Brown tarde da noite para beber um uísque com coca-cola numa das mesas que ficavam nos discretos reservados dos cantos da casa, enquanto Georgie Fame and The Blue Flames estouravam os tímpanos dos presentes com sua apresentação. Linda estava sentada do outro lado do salão, perto do palco, apertada em um reservado com os Animals, com os quais tinha feito um trabalho. Durante uma pausa, Paul foi passar-lhe uma cantada antiquada, o que lhe rendeu algumas horas com ela e a cantora Lulu na Cavendish Avenue, discutindo sobre arte.

Por outro lado, Linda já havia passado um tempo considerável conspirando como se encontrar com seu ídolo pop. Alguns dias antes, ela apelara a Brown, a quem conhecia de passagem, a fim de que a convidasse para o lançamento de *Sgt. Pepper's*. O pedido não era nada lógico. A experiência de Linda e sua reputação eram impedimentos óbvios (todos da lista de convidados trabalhavam em grandes publicações), principalmente em se tratando de um evento considerado "o mais desejado da cidade". Praticamente todo o seu trabalho fora publicado nos EUA, onde os fotógrafos ainda não eram prestigiados como nomes culturais. Tecnicamente, ela tinha uma tarefa: tirar fotos para um livro em brochura, intitulado *Rock and Other Four Letter Words*, mas a razão principal para ela estar em Londres era que iria tentar colocar seu portfólio nas mãos das pessoas certas.

---

* *Abreviatura de White Anglo-Saxon Protestant: "branco protestante de origem anglo-saxônica". (N. do T.)*

Uma dessas pessoas, em particular, tinha "mãos pegajosas". Linda deixara seu portfólio na NEMS, e Peter Brown confessou ter "surrupiado uma foto provocante e sensual" de Brian Jones de dentro dele. Felizmente, ele sentiu que poderia dar-lhe, em troca, um convite para a festa. "Além disso, pensei que ela era bonita e divertida, e que as fotos que tirasse dos Beatles teriam outra perspectiva", explica Brown.

Durante a sessão de fotos da tarde, Paul se instalou majestosamente numa poltrona ao lado da lareira, bebericando champanhe e dando opiniões sobre tudo, de arte a inteligência artificial, um tema sobre o qual acabara de ler em um dos jornais alternativos que devorava. Não foi por coincidência que Linda Eastman guinou sua câmera naquela direção. Ela tirara algumas fotos bem-comportadas de Ringo e George antes de "focar no Paul", que não conseguiu deixar de admirar sua beleza e vivacidade. Linda viera vestida de modo a fazer cair o queixo. Nos dias comuns, ela punha em prática o estilo rock chique, vestida de *jeans* amarrotados e camiseta, com pouca ou nenhuma maquiagem, e o cabelo por lavar. Naquele dia, entretanto, fizera escova no cabelo para que ele caísse formando pontas em direção ao queixo. Vestiu uma jaqueta listada cara, com a frente cruzada, sobre uma malha lisa preta e uma minissaia que enfatizava as pernas deslumbrantes. Quando se abaixou (nada sutilmente) diante de Paul, num gesto provavelmente ensaiado, para um papo mais íntimo, ele teve de se esforçar para não deixar os olhos enviesarem lá para baixo. Uma foto de Paul e Linda tirada durante esse encontro revela a poderosa atração entre eles. As cabeças muito próximas, a de Linda ligeiramente inclinada, irresistível, sedutora; o queixo de Paul apoiado na mão, um cigarro queimando entre os dedos; dois pares de olhos presos num olhar quase hipnótico. Qualquer um que estivesse ao lado "não poderia deixar de notar que algo acontecia", diz Tony Barrow, ele mesmo uma testemunha cativada pelo que via. "Aquele interesse não era fingido."

E mesmo assim, como qualquer uma daquelas fãs que perdiam o fôlego diante do ídolo, Linda foi logo colocada para fora da sala com o restante dos fotógrafos, deixando Paul a olhar para o seu rastro. Os Beatles precisavam descer até o salão, onde *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* já ressoava no último volume.

A imprensa ficou atônita quando os quatro homens finalmente apareceram na escadaria. Todos conheciam os Beatles bastante bem, tendo-os entrevistado e circulado entre eles durante anos. Mas ninguém estava preparado para o que viu.

John Lennon veio primeiro, vestido com uma camisa florida verde de babados e calças de veludo cotelê, uma bolsa escocesa de pêlo presa à cintura e meias amarelo-canário. *Seria mesmo* John? Não tiveram certeza de início. Em vez do cara de risadinha irônica que se divertia maliciosamente, ali estava uma figura espectral, esquelética e reticente. Um jornalista presente disse que "parecia um relojoeiro da era vitoriana" movendo-se desajeitado pela sala. "Parecia fatigado e faminto, envelhecido e profundamente viciado em drogas", refletiu

Ray Coleman. "Os olhos estavam vidrados; a fala, vagarosa e enrolada." George vinha logo em seguida, sério, alisando uma ponta do bigode como se ele fosse se soltar a qualquer momento. Seu traje, cuja peça principal era a jaqueta castanha de veludo, também atraiu alguns olhares embasbacados. Paul, de terno listrado de abotoamento duplo e com um lenço amarrado solto no pescoço, parecia, segundo um observador, "alguém saído de um romance de Scott Fitzgerald" – e tão empertigado quanto –, enquanto Ringo, que fechava a comitiva, dava um sorriso contido, sem dúvida por estar sem graça no conservador terno escuro, de camisa branca e gravata de nó impecável, atraindo demasiada atenção.

"Senhores: os Beatles!", anunciou Tony Barrow ao grande grupo de rostos imóveis de espanto. O DJ do local, Jimmy Saville, a quem ouviram suspirar de surpresa, lançou um olhar de eu-não-disse?

Os Beatles?

Sim, logo todos constataram, *eram* os Beatles, mas... *Que diabo lhes acontecera?* Parecia que um figurinista os vestira para algum tipo de produção mística. Um convidado especulou que talvez fosse uma promoção para um próximo filme. Por que motivo eles surgiam assim, parecidos com, bem, com magos? Magos *drogados*, caso seus olhos servissem de indicação.

"Os Beatles estão vivos!", gritou Paul, erguendo uma taça de champanhe no ar.

Os convidados também se sentiram mistificados com a música, que era tão estranha e exótica quanto as roupas que trajavam. O álbum foi tocado continuamente durante as horas do evento, mas, por educação ou não, ninguém, a não ser um colunista da *Melody Maker*, entabulou nenhuma discussão significativa sobre as músicas. Em vez disso, os jornalistas focalizaram-se em outro aspecto, mais tangível: 24 horas antes, a BBC anunciara que estava proibindo a transmissão de "A Day in the Life" devido ao fato de "que poderia se considerar que havia referências ao consumo de drogas". "Besteira!", rebateu John, numa resposta apagada. (É claro que ele não entendera o que Paul tinha querido dizer.) Já haviam feito tantas músicas com "implicações de consumo de drogas". Deixem a Beeb condenar mais esta.

Brian estava sentado, esfuziante de alegria, num canto deserto da sala, com o tornozelo apoiado no joelho. Entretanto, a alegria não era o estado normal para Brian. Ele se desconectara de sua própria imagem. Como todo o resto daquele ano, a festa era um lembrete doloroso de sua enorme insignificância para os Beatles e mais uma prova de que era parte descartável de seu sucesso. Se algo terrível lhe acontecesse, ninguém sentiria sua falta. Como se para testar a premissa, ele saiu de fininho do apartamento enquanto a festa ainda estava no auge.

◆◆◆

Na última semana de maio, com o álbum prestes a ser lançado em algumas horas, Brian se vira sofrendo de outro tipo de problema emocional – e, mais uma vez, o motivo eram os seus amados beatles. Em 19 de abril, um dia antes da primeira sessão de gravação do *Magical Mystery Tour*, os rapazes haviam concluído a formação de mais uma parceria de negócios, que consolidava efetivamente seus interesses como uma unidade, *sem a participação de Brian*. Não fora idéia deles fazer a incorporação (por estranho que pareça, ela havia sido de Brian), tampouco tentavam dissolver o acordo empresarial. Era um artifício fiscal para protegê-los da imensa mordida britânica de 94 por cento de suas rendas. Brian recomendou uma estratégia financeira, pela qual os Beatles venderiam 80 por cento do que tinham e do que produziam para uma empresa *holding*, o que lhes propiciaria um ganho de capital sobre o qual não incidiria imposto, recebendo salários generosos e tendo a oportunidade de cobrar as despesas pessoais da companhia. Mais tarde, talvez, poderiam considerar a possibilidade de tornar a empresa pública. Isso era lógico. No entanto, em 25 de maio, quando a Apple Music Ltd. foi registrada formalmente, a realidade levou Brian a entrar em parafuso. "Ele decidiu que esse era o primeiro passo verdadeiro para os Beatles terminarem seu relacionamento com ele", relembra Peter Brown, que mais tarde, à noite, se juntou a Brian em Kingsley Hill, no Sussex. Nada que Peter dissesse serviria para tirar Brian do desespero. Apenas um grupo poderia fazê-lo, e eles funcionavam em Londres, sem ele, conduzindo negócios que fugiam do seu controle. Havia apenas uma maneira de reverter isso: se não podia ficar em Londres com os Beatles, deveria trazê-los para o Sussex. Precisavam estar lá, juntos, *com ele*. Imediatamente, Brian percebeu o que precisava fazer. "Queria inaugurar a casa e convidou todos os beatles, junto com as esposas e namoradas."

Para se reconciliar com a própria necessidade de favorecer "um espírito de união", Brian convocou um grupo de amigos, os mais chegados – a "família beatle" –, que com certeza o divertiriam, assim como a seus convidados de cabelos longos: Terry Doran, Lionel Bart, Nat Weiss, The Fool, John Pritchard, o DJ Kenny Everett, Klaus Voormann, Lulu, Mick Jagger, Marianne Faithfull, Robert Stigwood, Neil e Mal Evans, e até mesmo, direto de Los Angeles, Derek Taylor e a esposa supergrávida, Joan.

No domingo, 28 de maio, John, George, Ringo e suas mulheres, junto com Terry Doran e os Taylors, ainda sofrendo com a diferença de fuso horário, viajaram juntos para o Sussex no Rolls-Royce Phantom V de 40 mil libras, o assim chamado carro cigano, novinho em folha de John, sendo que cada palmo de seu acabamento negro brilhante estava pintado com motivos psicodélicos fluorescentes. "A Whiter Shade of Pale" era a música de fundo, vinda do toca-discos instalado na parte que separava os passageiros do motorista. A atmosfera reinante dentro da limusine era de entrega sonhadora. John e George, que permaneceram despertos um dia e uma noite inteiros – durante "uma semana, talvez", de acordo

com George –, acordados graças a mais uma viagem de LSD, pareciam alheios a si próprios. Vestidos dos pés à cabeça em seda e cetim, com lenços trançados e colares de contas e amuletos pendurados ao redor do pescoço, pareciam desinteressados nas obrigações pertinentes a suas personalidades públicas.

Derek Taylor, que chegou vestido com a roupa de sempre, camisa branca, calças cinza de flanela e jaqueta azul-marinha, ficou surpreso com a transformação dos Beatles. Os rapazes o *abraçaram!*, beijaram-no nas duas bochechas, dançaram ao redor dele como se fossem três ninfas. Quando Taylor lançou um olhar interrogativo, riram com bom humor e falaram em coro: "*Menos! Menos!*"

Cada aspecto da visita pareceu cheio de jovialidade. Era um dia de verão maravilhosamente ensolarado, quente e perfumado. "Todos estavam se dando maravilhosamente bem", conta Peter Brown. "A comida estava ótima, regada a muito vinho e muitas, *muitas* drogas." Uma cópia de prova do disco *Sgt. Pepper's* tocou o dia inteiro em volume ensurdecedor. Foi um evento estonteante e glutão, com LSD usado como estopim. "Do momento em que se passava da porta, já se ficava drogado", lembra Lionel Bart. "Os rapazes ficavam passando, oferecendo chá de um bule de porcelana, previamente temperado com ácido. A festa toda parecia coisa de loucos; todos dançavam ao redor da chama de uma vela." A atmosfera toda fez Cynthia Lennon se lembrar do "chá do chapeleiro maluco"; pelo que ela pôde observar, "todos estavam chapados". E, ainda assim, a tentação de entrar em sintonia com John era grande demais para resistir. Talvez estivesse na hora de botar para quebrar. De acordo com Cynthia, ela decidiu contrariar seu bom senso e tomar drogas como todos os demais. Em suas memórias, ela descreveu a experiência – durante a qual ela afundou numa depressão profunda, se retirou para um dormitório no segundo andar da casa e pensou em se jogar da janela para o caminho de pedra abaixo – como "paralisante". Em vez de receber um abraço gostoso do marido, John se enfureceu por ela ter estragado seu devaneio com as drogas.*

Lá pelo meio-dia, um não-comparecimento evidente deixara Brian desconsolado. Ou Paul estava atrasado, ou não viria. Poucos convidados se atreveram a comentar a ausência, que era gritante. Um piano de cauda havia sido colocado na sala recém-pintada, o que chamava ainda mais a atenção: aquele era um lugar de honra. Em Liverpool, era tradição alguém tocar música num evento como aquele. A pedido dos velhos amigos, era Paul quem costumava fazer as honras da casa, mas, lá pelas 3 horas, ele telefonou dizendo que Jane precisava

---

* Peter Brown relata uma versão similar, um pouco mais sensacionalista, desses acontecimentos, em *The Love You Make*. Embora Cynthia possa realmente ter se separado dos demais, Joan Taylor diz que ela confessou, anos mais tarde, "que realmente não tomou nada naquela noite, mas entrou no clima do local, para que nos sentíssemos à vontade".

que ele a fosse buscar em Heathrow para deixá-la em casa. Paul sentia muito, como afirmou com toda a sinceridade, mas não poderia comparecer.

Para Brian, aquilo era tudo o que faltava. Se ao menos Paul estivesse na pele dele. "É sempre assim!", lamentou-se. Paul, sempre perguntando tudo, sempre pegando no pé em qualquer decisão sobre negócios, sempre cutucando – mas essa agora foi certeira, no coração. Aquilo lhe pareceu premeditado e pessoal, como um tapa na cara. O humor de Brian piorou, e ele foi ficando mais irracional, bebeu mais ainda. Não demorou muito até começar a choramingar diante de cada convidado. "Paul... não... veio", balbuciava Brian, tentando expressar o desapontamento. O rosto terrivelmente magoado, os olhos cheios de lágrimas, continuou a repetir o lamento a todos os que o escutassem. "Justo hoje... ele devia ter vindo." Derek Taylor tentou consolá-lo, mas Brian o afastou, debruçando-se sobre o piano como um amante rejeitado. "Era para o Paul...", suspirou, com a voz embargada, "especialmente para ele tocar esta noite, mas ele não pôde vir. O único que não veio."

O incidente drenou toda a alegria da festa, até que John e George se aproximaram de Brian e falaram enfaticamente sobre a grande estima que tinham por ele. Os abraços carinhosos e os fogos de artifício psicodélicos que se seguiram conseguiram resgatar a noite do fracasso total.

Sgt. Pepper's tocava ao fundo. Era o Verão do Amor.

[III]

À medida que o lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* se aproximava, os Beatles ficavam cada vez mais angustiados com as possíveis reações do público e da crítica, apesar de tentarem demonstrar o contrário. "Eu estava morto de medo", admitiu George Martin, "mas não sentia nem metade do nervosismo dos Beatles." Para todos eles, o, por assim dizer, fracasso de "Strawberry Fields Forever" e "Penny Lane" era recente demais. Embora o compacto tivesse vendido bem (mais de 2 milhões de cópias no mundo todo), seu desempenho nas paradas de sucessos foi encarado como mau presságio.

As preocupações deles eram infundadas. O lançamento do álbum em 1º de junho causou enorme sensação; a crítica exultou, publicando parágrafos e mais parágrafos de elogios sem precedentes. Na resenha do *Sunday Times*, Derek Jewel definiu *Sgt. Pepper's* como "extraordinário" e "um tremendo avanço, mesmo nos crescentes progressos exploratórios dos Beatles". William Mann foi além, em sua coluna diária do *Times*: "Qualquer uma dessas músicas é mais genuinamente criativa do que qualquer outra ouvida hoje em dia nas estações pop de rádio, mas, se compararmos esse trabalho ao que outros grupos vêm fazendo

ultimamente, *Sgt. Pepper* [sic] é especialmente importante como crítica construtiva, uma aula magistral sobre as tendências da música, que organiza ou corrige as inconsistências do trabalho indisciplinado". Wilfrid Mellers, escrevendo no *New Statesman*, saiu pela tangente ao descrever a música como "arte, e arte de um tipo cada vez mais sutil". Se os Beatles eram até então descritos, junto com sua música, como personagens bem-comportados de desenho animado, agora eram elevados ao panteão de compositores e poetas bem-amados. Desde *Revolver*, parecia que os críticos vislumbravam a música deles com mais seriedade, analisando-lhe até o conteúdo, em vez de tratá-la como uma coqueluche passageira. Os fãs também: "Parecem pensar por si próprios, e não acredito que possamos ser acusados de subestimar a inteligência de nossos fãs", observou George; eles tinham sido capazes de reconhecer rapidamente os saltos para a frente na evolução musical dos Beatles. "No decorrer dos últimos quatro anos, Lennon e McCartney se desenvolveram, tornando-se a maior parceria de compositores deste século", escreveu um fã de Isleworth; "algumas das faixas do LP são pura poesia e inacreditavelmente avançadas, conceitualmente falando." Outro, de Llandudno, do País de Gales, elogiou "She's Leaving Home" como "uma das músicas mais bonitas que já ouvi". O compositor Ned Rorem, que não era um fã comum, mas tão efusivo quanto eles em seus elogios, disse que era "igual a qualquer música composta por Schubert".

Richard Goldstein, conhecido pelas críticas sarcásticas e contundentes, recusou-se a ser engolfado pela onda de elogios que seguia o álbum pelo mundo todo. Escrevendo no *New York Times,* considerou *Sgt. Pepper's* um trabalho fraco e desorganizado, um disco auto-referenciado, voltado para dentro de si, e se dispôs a dizer o que nenhum outro crítico ousara: "Infelizmente, parece não haver desenvolvimento temático algum na colocação das faixas, exceto no que diz respeito à justaposição efetiva de estilos musicais opostos. Na melhor das hipóteses, as músicas estão vagamente relacionadas". (Alguns meses mais tarde, John concordou com isso, dizendo: "Quando se olha mais a fundo, não há nada além de um disco chamado *Sgt. Pepper's*, com as faixas grudadas umas nas outras".) A usual clareza inovadora dos Beatles foi abruptamente desfocada, argumentou ele, devido à "obsessão com a produção [...] Não há nada de belo em *Sgt. Pepper's*", concluiu. "Não há nada verdadeiro, e nada em que se fixar"*.

Apesar de toda a repercussão causada pelo disco, recebido como um banho artístico de cultura (a *Time* declarou que ele representava "um recomeço histórico no progresso da

---

* *Em inglês, Goldstein escreveu: "Nothing is real and there is nothing to get hung about", em citação quase literal da letra de "Strawberry Fields Forever". (N. do E.)*

música – qualquer música"), uma coisa era certa: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* era um campeão de vendas e já passara à frente de todos os discos anteriores dos Beatles, com a cifra excepcional de 2 milhões e meio de cópias vendidas nos primeiros três meses após o lançamento. Para a maioria dos fãs, a música finalmente se tornara acessível; menos iê-iê-iê, mais sofisticação e ritmos cruzados. Podia-se ouvir o disco tocando em praticamente todas as estações do mundo, a praticamente todas as horas do dia. Os DJs o consideraram um "segundo renascimento do rock", e aos Beatles, seus principais arquitetos. O amigo de longa data Murray the K, que tocou *Sgt. Pepper's* literalmente até dizer chega – quando a direção da rádio o mandou diminuir o ritmo –, se maravilhou pela forma como algumas músicas o faziam perceber "que elas tinham o ritmo do país", enquanto outras demonstravam que "os Beatles estavam completamente sintonizados com a vida".

Essas impressões tinham razão de ser: um novo tipo de beatlemania se formava, não mais impulsionada pelos gritos e desmaios como antes, mas constituída por um tipo de reverência em que cada nota tocada ou inspiração posta em prática eram analisadas e dissecadas em busca de um significado maior. Coincidentemente ou não, fãs superzelosos – os "maníacos", como Paul os chamava – reorganizaram as letras do título de "Lucy in the Sky with Diamonds" para obter LSD; concluíram que "Fixing a Hole"* era uma referência velada à heroína e que Henry the Horse** (que aparece em "Mr. Kite") era um traficante. Os eruditos buscaram e extrapolaram o significado arcano de praticamente cada palavra, cada *efeito*, de "A Day in the Life". Ensaístas e críticos dedicaram colunas e até *palestras* a tratar do significado cultural da banda. Jornais sensacionalistas referiram-se aos Beatles como "missionários". Outros os chamaram de "mensageiros do pós-rock", "genitores da vanguarda pop", avatares. Timothy Leary os chamava de "agentes evolucionistas enviados por Deus, dotados de poderes misteriosos para criar uma nova espécie humana".

Paul discordou educadamente de tudo isso. "Os Beatles não eram os líderes da geração", diria mais tarde, um pouco distante, "mas os porta-vozes."

◆◆◆

Com certeza Paul gostava de ver a si próprio nesse novo papel. "Mesmo quando os outros não falavam à imprensa, sempre se podia contar com Paul", comentou Tony Barrow. "Ele não conseguia resistir à oportunidade de representar o grupo diante dos holofotes. Ele amava esse papel, pois alimentava seu ego considerável."

** Algo como "consertando um buraco". (N. do T.)*

*** "Henrique, o Cavalo", interpretando "Cavalo" como alguém que transporta alguma coisa. (N. do T.)*

Gostava de se sentir importante, emitindo comentários aqui e ali, com a cadência de apresentador de tevê. "Paul precisa de público", comentou George Martin certa vez, para amenizar as críticas a essa característica de personalidade. Se por um lado Paul considerava John "o galo que cantava mais alto", referindo-se, como é de presumir, aos agressivos acessos de raiva e às alfinetadas do parceiro, ele era, por sua vez, um contador natural de histórias que gostava de enfeitar o que contava; o charme irradiava de Paul McCartney sempre que aparecesse um ouvido interessado em escutar. Em 19 de junho, Paul recebeu dois jornalistas da ITN News, que se desviaram do que deveria ser uma entrevista comum a respeito de música para iniciar um interrogatório sobre seu consumo de drogas. Estavam todos sentados, conversando informalmente no jardim do beatle, quando o jornalista principal lançou a pergunta: "Paul, quantas vezes você já tomou LSD?"

Fez-se silêncio, uma hesitação que pareceu durar uma eternidade, mas que foi, na verdade, de poucos segundos, durante os quais Paul raciocinou: "Bom, posso mentir ou contar a verdade". Então, respondeu honestamente: "Umas quatro vezes". Declarou ainda que o LSD mudara sua vida: "Depois que tomei o ácido, ele me abriu os olhos", e continuou em tom de quem se gaba, "fez que eu me tornasse um membro melhor da sociedade, mais honesto e mais tolerante".

Assim que as palavras lhe saíram da boca, ele deve ter percebido o erro que cometera, pois começou imediatamente a remendá-las: "Gostaria de deixar totalmente claro que não recomendo o uso de LSD", sublinhou. "Não quero que, ao saber que o tomei, os jovens saiam correndo para se drogar." A admissão de um fato dessa natureza, vinda de uma personalidade da estatura de Paul, poderia ter efeito adverso nos jovens fãs, para não dizer em seus pais. Em sua lógica tola, isso significava que *os repórteres* tinham a obrigação de *não* divulgar o que falara. "*Vocês* têm essa responsabilidade", insistiu ele. "Têm a responsabilidade de não divulgar isso. Sabem, eu me disponho a manter esse assunto bastante em particular se vocês também o fizerem. Se calarem a boca a esse respeito, eu também o farei."

Mas era tarde demais. Os comentários, que foram ao ar no dia seguinte, desencadearam uma onda de protestos, vindos desde figurões do governo até o reverendo doutor Billy Graham, que parecia menos irritado a respeito dos perigos da ingestão de drogas e mais com a declaração de Paul de que o LSD poderia provocar uma "experiência religiosa". Os tablóides de deliciaram, condenando os Beatles num coro unido, perfurante e virtuoso. Durante dias, semanas, apareceram reportagens em que políticos exprimiam sua indignação com o fato de os Beatles terem se metido com drogas. Estavam chocados, *chocados!*, ao descobrir o comportamento escandaloso de nada menos que um Membro do Império Britânico. George lembra: "A imprensa fez a festa!"

O momento não poderia ter sido pior. Apenas algumas semanas antes, Mick Jagger e Keith Richards haviam sido pegos no Sussex portando haxixe, maconha e anfetaminas; o galerista de arte de quem Paul era cliente, Robert Fraser, que tinha sido preso junto com eles, fora apanhado com 24 doses de heroína. No mesmo dia do lançamento de *Sgt. Pepper's*, John "Hoppy" Hopkins, fundador do *International Times* e amigo de Paul, fora condenado a nove meses de prisão por posse de maconha. E Brian Jones havia sido apanhado em flagrante numa batida policial em busca de drogas enquanto seus colegas de banda passavam pelo interrogatório.

"Ninguém entendia por que Paul não conseguiu ficar de boca fechada", comenta Alistair Taylor, externando uma opinião compartilhada pelos outros três beatles. Estavam especialmente irritados por ele ter chamado a atenção para algo que tentavam a todo custo manter em segredo absoluto. O ácido, algo que pode ter sido comum no meio contracultural britânico entre os ricos, não havia ainda atraído ampla atenção da população, nem mesmo entre os entusiastas mais radicais do rock pesado. "Não havíamos, na verdade, falado a ninguém sobre o LSD, nem para as pessoas que nos conheciam, e aí Paul veio e contou para todo o mundo", lembrou Ringo. George também considerou aquilo uma quebra de confiança nas relações internas do grupo. Ele explicou: "Na hora pensei que Paul devia ter se mantido calado sobre o assunto; desejava que ele jamais tivesse contado aquilo, pois só criou confusão".

Confusão e aborrecimento, considerando que durante um ano e meio John, George e Ringo não haviam sido capazes de persuadir Paul a se juntar a eles no consumo da droga, e, conforme reclamou George, "então, um dia, ele aparece na televisão falando sobre o assunto". Apareceu em toda a imprensa: Paul McCartney, a autoridade em drogas entre os Beatles! Para John, era mais um exemplo de Paul querendo roubar a cena.

Na pressa de desatar mais esse nó, Brian encarou a imprensa e, ao defender os comentários impensados de Paul, somou sua própria voz ao tumulto admitindo também ter tomado LSD e não ver nada de errado nisso. Alguns dias mais tarde, Brian até repetiu esses comentários numa entrevista à *Melody Maker*, minimizando ingenuamente os riscos do consumo de ácido, e acrescentou: "Penso que o LSD me ajudou a me conhecer melhor e a me tornar menos mal-humorado". Com certeza, não era o que a imprensa e os fãs dos Beatles esperavam.

Aí, tão rápido quanto cresceu, o clamor morreu, graças a um acontecimento que varreu o problema com as drogas para as sombras e restaurou a reputação dos Beatles como espíritos de menestréis bem-amados. Alguns meses antes, o canal televisivo BBC1 procurara Brian, a fim de pedir ajuda para um projeto que a rede planejara realizar em 25 de junho: seria o teste do novo satélite de comunicações Early Bird. Por meio de um programa ao

vivo, a intenção era interligar, pela primeira vez na história das comunicações, 31 redes de televisão ao redor do mundo. Estimava-se que 300 milhões de pessoas poderiam assistir ao mesmo espetáculo. Chamado de *Our World* ["Nosso Mundo"], o programa fora planejado de modo a propiciar a cada um dos países participantes um segmento de cinco minutos, no qual apresentariam algo que representasse sua cultura. E, é claro, o que haveria de mais britânico do que os Beatles?

Não é difícil perceber o porquê de Brian ter oferecido os Beatles e tampouco o porquê de eles terem concordado em participar do projeto. Haviam acabado de terminar cinco meses de trabalho intensivo com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e estavam muito preocupados com a promoção do disco. Havia mais: esperava-se que contribuíssem para o evento tocando uma música durante a transmissão. Devido aos complicados efeitos especiais, não havia condição de tocarem nenhuma música do novo disco. Quanto a voltarem a tocar alguma antiga, da fase do iê-iê-iê, estava fora de cogitação; como conjunto, já tinham superado havia muito essa imagem. Ou seja, deveriam compor rapidamente algo novo para o programa, o que poderia ser uma tarefa estressante.

Para surpresa geral, pois agora levavam muito tempo trabalhando cada música, eles não vacilaram. Paul estava trabalhando numa música, "Hello, Goodbye", e a mostrou para ser apreciada. Ao mesmo tempo, John apresentou "All You Need Is Love", que, de acordo com George Martin, "parecia adequar-se ao conceito geral do programa". Os produtores do espetáculo haviam dado apenas um pré-requisito: "Que seja simples, de modo que os espectadores do mundo todo possam entendê-la". Tony Barrow lembra como John sentou-se ao piano e tocou a melodia vagarosamente, quase arrastada, para os colegas; George então se debruçou sobre Paul e cochichou: "Bom, é repetitiva, com certeza". Os Beatles fizeram uma gravação demo da música de John no Olympic Sound, e a decisão de ir em frente com ela para o programa se tornou unânime.

Conforme a transmissão se aproximava, entretanto, eles perceberam que apresentá-la ao vivo, sem uma rede de segurança, seria muito arriscado. Desde as primeiras e apressadas sessões de gravação dos Beatles, no início da carreira, eles se acostumaram a fazer as coisas com calma no estúdio, regravando a própria voz e corrigindo erros, incrementando vocais, melhorando as pegadas das guitarras, usando recursos eletrônicos. Nada era deixado à própria sorte. E fazia mais de um ano que não se apresentavam juntos. Não sabiam dizer como soariam ao vivo. "Precisamos nos preparar", George Martin lhes disse. "Não podemos simplesmente encarar 350 milhões de pessoas sem tomar providências prévias."

Uma trilha básica pré-gravada serviria para dar segurança. Inesperadamente, porém, a idéia foi rejeitada pelos organizadores do espetáculo. A proposta da transmissão ao vivo por satélite, lembraram eles a Martin, era demonstrar quanto as apresentações podiam ser

espontâneas quando transmitidas pelo mundo todo. A fita pré-gravada feria o espírito do evento. Só que Martin sabia uma coisa que não podia sequer pensar em contar: que os Beatles trabalhavam informalmente, por tentativa e erro, aos trancos e barrancos às vezes, até conseguir uma direção segura. Não eram primas-donas, embora estivessem perto de sê-lo, e, graças às drogas, eram imprevisíveis. Martin defendeu com firmeza o uso da trilha pré-gravada e pressionou a NEMS a "fazer disso uma pré-condição para a apresentação dos Beatles" – o que acabou sendo aceito graças a uma combinação providencial de fatores. Normalmente, esse tipo de imposição teria desencadeado um impasse na BBC, mas, como a data estava próxima e os Beatles já haviam sido anunciados com destaque nos comerciais do espetáculo, os produtores não tiveram outra opção a não ser concordar com ela.

A gravação, como era de se esperar, ia ficando cada vez mais complexa, com camadas de criação de atmosfera e sons experimentais sobrepostos sobre a trilha instrumental, que era lânguida por natureza; a construção híbrida tornou-se ainda mais complexa quando se alinhavaram alguns acordes da "Marselhesa" no início. Uma harpa dava alguns acordes aqui e ali, entre sons de banjo e de contrabaixo acústico, algumas passagens de violinos (um deles tocado por George Harrison) e outros efeitos bizarros. Para não dar vez ao azar, uma orquestra de treze componentes completou o conjunto, tocando trechos de um dos concertos de Brandenburgo, de Bach, "Greensleeves" e "In the Mood" no final da música, enquanto o som vai se desvanecendo. Isso é que era espontaneidade! Cinco dias e 58 tomadas de gravação mais tarde, a trilha "básica" foi aprovada.

O que começara com a promessa de oferecer aos telespectadores a oportunidade de dar uma olhada numa sessão de gravação simples evoluiu até se tornar uma produção de proporções épicas. Já que se comprometeram a aparecer no programa, já que *se envolveram*, tornara-se necessário encenar um evento espetacular, que se adequasse à mística espetacular dos Beatles. Deus nos livre de o público pensar que uma sessão de gravação dos Beatles fosse uma simples *rotina*! A coisa não podia ser tão singela assim. Por isso, na véspera da transmissão, Tony Bramwell foi despachado para o circuito de clubes de Londres com a instrução de caçar amigos famosos dispostos a "fazer uma visitinha" à sessão. No Scotch of St. James, Bramwell encontrou Eric Clapton; Mick Jagger e Marianne Faithfull, no Bag o'Nails; Keith Moon e Graham Nash, no Speakeasy; Gary Leeds, um dos Walker Brothers, no Cromwellian. "Todos os que convidei aceitaram com entusiasmo", lembra ele. "Na verdade, muitos apareceram mais cedo, para se vestir com algo diferente, do guarda-roupa do estúdio."

"Lá pelas 7 horas da noite [de 25 de junho], o estúdio parecia um caos", relata Tony Barrow. O estúdio 1, as grandes instalações com jeito de hangar de Abbey Road, estava entulhado com "um monte de '*beautiful people*' a acenar com flores" e pouco ligando para o batalhão dos técnicos de som e dos operadores de câmeras que lutavam para dar os toques

finais para a transmissão histórica. Dá para se imaginar a dificuldade que tiveram para ajustar o contraste para as câmeras: para complementar a atmosfera carnavalesca, os convidados estavam vestidos a caráter com roupas chamativas e brilhantes, que destoavam dos globos de látex inflados e dos balões flutuando acima das vigas. Arranjos gigantes de flores exóticas sobressaíam sobre as espalhafatosas cortinas de fundo. Os Beatles haviam dado um trato a suas vestes, trajando o que havia em tecnicólor: Paul parecia chique com seu casaco esporte branco transpassado sobre uma camisa que ele havia colorido à mão na noite anterior; George surgiu com uma jaqueta estampada em laranja, cuja textura relembrava um tapete Aubusson; Ringo, num traje desenhado pelo Fool, de seda, camurça e pele artificial, parecia uma reminiscência das Cruzadas. "Aquilo era pesado demais", contou ele. "Tinha tantas miçangas por cima que devia pesar uma tonelada." Apenas John, sombrio e com os olhos vidrados, apareceu num terno risca-de-giz com jeito de banqueiro, que parecia agressivo tanto pela elegância como por ser ele quem era.

Em meio a toda a bagunça, entre achados e perdidos, os Beatles interpretaram "All You Need Is Love" para o mundo sem problema algum. Empoleirados em banquetas colocadas diretamente diante dos convidados, eles aparentavam toda a calma que os Beatles conseguiam ter sob tanta pressão. John, Paul e George pareciam imperturbáveis em meio àquela situação delicada, cantando com as belas vozes de modo perfeito enquanto rolava a trilha de fundo. A música pré-gravada não importava mais, se é que alguma vez importara. Lembrada principalmente pelo refrão simples e repetitivo, os versos da música eram jogados por John para as câmeras como se fossem rimas infantis. "*There'snothin-youcan-dothat can't be done...*" Soava tão fácil como uma ave-maria, mas era mais ou menos do mesmo jeito que ele cantara "Twist and Shout" quatro anos e meio antes: no controle de tudo e certeiro. Quanto a todos os efeitos técnicos com os quais John contava para apoio vocal, nenhum foi necessário naquela noite para demonstrar a extraordinária versatilidade de sua voz. Estava tudo ali, onde sempre estivera.

John relaxou visivelmente enquanto a música se estendia até diminuir de volume. "A Marselhesa" levou a um contraponto cerimonial, dando lugar a "In the Mood" e "Greensleeves", conforme planejado. Mas John, que improvisara no ensaio com um trecho de "She'll Be Coming 'Round the Mountain", de repente começou a cantarolar alguns compassos de uma música de reserva em que ninguém, nem mesmo provavelmente o próprio John, tinha pensado antes. Ao fim da letra, ele cantou "*She loves you, yeah, yeah, yeah...*" numa autoparódia inspirada: perfeito!

Aquilo desencadeou uma reação animada no estúdio. Balões e confetes choviam do teto enquanto cinco homens portando painéis que diziam: "All You Need Is Love" em quatro idiomas desfilavam pelo salão, em frente aos sorridentes beatles. Mike McCartney mos-

trou vários cartazes de dicas, instruindo a platéia a "Sorrir" e "Riam agora". Outro, escrito às pressas pela prima Anne Danher, trazia a misteriosa comunicação: "Volte, Milly! Está tudo perdoado!"; era um recado para a tia de Paul, de férias na Austrália, a qual, temiam, poderia não querer regressar a Liverpool.

Com o tipo de exposição que a música recebera, os Beatles não tiveram escolha a não ser lançar "All You Need Is Love" como compacto. A maior parte do trabalho já fora feita. Foram adicionadas algumas sobreposições para melhorar a faixa; Ringo contribuiu com uma introdução da bateria e John, sempre insatisfeito com o som, insistiu em remendar seus vocais maravilhosos. A não ser por isso, estava pronta para ser remixada e masterizada no dia seguinte, e foi enviada às lojas uma semana depois como o décimo quinto compacto simples dos Beatles.

Curiosamente, nenhum compacto simples foi lançado das músicas de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Os Beatles já tinham dado tudo de si naquele disco e decidiram que, uma vez mais, era necessário seguir em frente.

[IV]

Brian Epstein "não estava nada bem" naquele dia, e faltou à transmissão de "All You Need". Deixado à própria míngua, definhava em solidão, "zoado, atordoado", segundo um empregado, "tanto de bebida como de droga". Não havia nenhum papel principal para ele no evento e, portanto, nada de emocionante, nada em que se agarrar para sair do buraco. Embora estivesse se ocupando com as produções em andamento no Saville Theatre (onde, num só espetáculo do início de junho, apresentava The Jimi Hendrix Experience, Denny Laine, The Chiffons e Procol Harum), o sinistro ferrão do mau humor era forte demais para ele escapar.

Mais uma vez Brian tentou se livrar das teias de aranha organizando uma festa em sua propriedade de Kingsley Hill. Se por um lado isso tinha o objetivo de lhe melhorar o astral, fontes afirmam que Brian pretendia se encontrar com os Beatles antes de os outros convidados chegarem, de modo a contar-lhes sobre o contrato com Robert Stigwood. Faltavam apenas algumas semanas para a opção de Stigwood vencer, e Brian estava preocupado com a possibilidade de que ficasse parecendo que os enganara.

Mas não era para ser assim. Após meses de muita produção e recriação de imagem, os Beatles resolveram tornar a festa de Brian uma orgia de drogas. As viagens alucinógenas, que sempre dependiam da quantidade de drogas oferecidas, de repente perderam os freios, devido principalmente a John. Ele descobriu como drenar o veio: a fonte do mais puro

LSD jamais produzido, cortesia do lendário farmacêutico Stanley Owsley, cujo laboratório operava perto de San Francisco. Comprar não era problema: John tinha dinheiro e concordava em pagar o preço mais alto para obter um suprimento suficiente para a vida toda. O problema era trazer aquilo para a Grã-Bretanha. Com a ajuda de alguns produtores autônomos de filmes, ele encarregou um operador de câmera chamado Steve Sanders de filmar o Monterey Pop Festival no final de semana de 17 de junho. Não importava que os direitos do festival já tivessem sido vendidos para a ABC-TV muito tempo antes. Quando Derek Taylor lembrou John desse fato, John não retrucou. O filme não era para ser distribuído, mas para que assistisse a ele em particular, explicou. Poderia até ter se divertido ao vê-lo, se realmente existisse película nas latas, mas essa não era a intenção de John. Na verdade, o equipamento de filmagem foi usado para esconder o ácido.

Durante as três semanas seguintes, sob a influência de um ácido especialmente potente, os Beatles pareceram concentrados num despreocupado hedonismo. Primeiro, viajaram à Grécia, que se encontrava nas garras de uma despótica junta militar, com o propósito de comprar um pequeno grupo de ilhas no mar Egeu, onde poderiam viver e trabalhar em comunidade, em esplêndido isolamento. "A idéia era ter quatro casas, conectadas por túneis a um domo central", relembra Neil Aspinall. O espaço cênico do meio seria preenchido com locais de meditação, estúdios de gravação e de pintura, uma pista de pouso particular e outra de *kart*. Haveria ainda instalações para receber Neil e os outros amigos próximos: Brian Epstein, Mal Evans, Terry Doran, Derek Taylor e famílias. De acordo com fontes próximas a eles, isso fora uma idéia genial de Alexis Mardas, filho de um major da polícia secreta grega que há pouco conseguira se infiltrar no círculo de amizades dos Beatles encantando-os com histórias de suas invenções mirabolantes. Magic Alex, como John o chamava, trabalhava consertando aparelhos de televisão quando os Beatles o conheceram. Entretanto, ele possuía imaginação poderosa e um talento especial para encantar as pessoas.

"Alex não era nada mágico", admitiu George, "mas John pensava que ele tinha algo de especial, e ele se tornou nosso amigo." Alex imediatamente apareceu com o artefato que era sua marca registrada, uma caixa decorada com luzes que piscavam de modo irregular. Que era aquilo? O que fazia? O que se quisesse imaginar, respondeu ele, com a maior das calmas. John, viajando ao sabor das drogas, achou que a caixa era fascinante: ele poderia ficar parado a observá-la por horas a fio. Apresentou Alex a Paul e aos outros como seu "novo guru", sacudindo os ombros diante das perguntas a respeito dos poderes dele.

Tirando vantagem da situação instável e das mais profundas ansiedades de John, Alex tramou outras quimeras místicas com o objetivo de estimular seu novo discípulo. Disse estar trabalhando num telefone que obedecia a comando de voz e identificava as chamadas recebidas. Além disso, estava desenvolvendo secretamente uma substância que o habilitaria

a produzir um campo de força ao redor de suas casas e outra que evitaria que qualquer um batesse na traseira de um veículo, uma câmera de raios X, raios invisíveis, alto-falantes em papel de parede. "Magic Alex inventou a tinta invisível", de acordo com Ringo, que se maravilhava a cada novidade. Alex era adepto também de uma prática (nos outros) que chamou de "trepanação", a qual envolvia fazer um orifício na cabeça. "O Magic Alex dizia que, se fizéssemos isso, nosso terceiro olho interior seria capaz de ver, e instantaneamente nos tornaríamos cósmicos."

Drogados ou não, os Beatles acabaram por suspeitar de que estavam sendo engabelados, especialmente quando Alex requisitou os motores V-12 da Ferrari de George e do Rolls de John para construir um disco voador. Paul sustenta que logo perceberam o engodo, mas ainda assim apreciavam ouvir as interessantes idéias do mago. "Não íamos acusar ninguém de blefe", explicou, "isso seria agressivo demais. Então deixamos que ele continuasse com aquilo."

Para os Beatles a viagem foi alegre e ensolarada, mas as ilhas gregas não pareciam estar fadadas a servir de residências. Entre a faixa rochosa de costa, as tempestades intermitentes e o tédio que se instalou quando o ácido acabou, a vontade de ficar para sempre não chegou a se efetivar. Mesmo assim, eles instruíram os contadores a comprar de qualquer modo as ilhas, pagando 95 mil libras mais uma comissão de 25 por cento, e as repassaram para outras mãos alguns meses mais tarde, com um lucro modesto. Nem sempre seriam tão sortudos.

◆◆◆

Para o Maharishi Mahesh Yogi, o Verão do Amor foi a ocasião perfeita para o ministério da expansão da mente, da receptividade, da completa realização espiritual e sensual, da autoconsciência, da intercomunicação, da tranqüilidade, do conhecimento e da fraternidade. O brilho celestial de seu rosto anguloso estava estampado em todas as paredes do metrô de Londres, no anúncio de um tratado sobre a meditação, *The Science and the Art of Living*, e sua imagem original, aliada à presença impressiva, embora sussurrante e delgada, ganhou destaque nos noticiários televisivos. A mídia não conseguia resistir à aparência extravagante do guru nem ao teor de sua mensagem espiritual, que exaltava o amor, a paz e a felicidade eterna. Para o cético público britânico, ele surgia como uma figura esquisita, mas, como o novo hedonismo superficial e a sensibilidade estavam obtendo mais aceitação em 1967, sua mensagem oferecia um refúgio "inspiracional" contra os excessos da libertinagem.

Além da personalidade magnética, que cativava a jovem platéia, quase nada se sabia de seu passado. Nascido em 1911 – "minha idade terrena não é importante", respondia a perguntas quanto a sua data de nascimento –, era filho de um fiscal da receita indiano que estudara as escrituras sânscritas e hindus com o guru Dev. Mais tarde, ficaria encantado com

outro guru, fundador do Movimento de Regeneração Espiritual, cujo propósito, como o de outros tantos desses movimentos místicos, era a tentativa de combinar as crenças religiosas orientais com a busca da verdade interior e da sabedoria. A Regeneração Espiritual dava instruções sobre a disciplina da Meditação Transcendental, "um método de atingir rápida e facilmente um estado espiritual".

Em 1945, Mahesh ("Maharishi" significa "grande santo", e era um tratamento honorífico auto-aplicado muito mais tarde) realizara a prática da meditação solitária no Himalaia durante treze anos, após os quais se lançara a uma cruzada de cura pela fé, destinada a levá-lo a viajar sete vezes ao redor do mundo. No decorrer do processo, atraíra ampla atenção das pessoas idosas, tanto quanto dos curiosos e dos enfermos, além de outras almas desorientadas para as quais a Regeneração Espiritual era um objetivo atraente. Mahesh cultivou esses seguidores de modo brilhante e hábil. Suas viagens ao redor do globo eram repletas de palestras, conferências e retiros. Homem de imenso carisma, era um ator natural, interessante e cheio de energia que conseguia transformar as multidões de pessoas insatisfeitas, sofredoras, problemáticas ou alienadas com simples aforismos bem-colocados. Pondo em prática sua adaptação livre do *Bhagavad Gita*, popularizou ensinamentos indianos tradicionais, entrelaçando-os com terapias de auto-ajuda de fácil aplicação que eram elementares no modo de atrair as pessoas.

Apesar das críticas embaraçosas dos professores hindus mais tradicionais e da predileção pela publicidade e pelo levantamento de fundos – seus seguidores deveriam doar o equivalente a uma semana de trabalho a seu movimento, o que era contrário aos princípios hindus de instrução grátis –, o Movimento de Regeneração Espiritual cresceu como organização mundial, com um *ashram* luxuoso com ar condicionado numa propriedade de 60 mil metros quadrados em Rishikesh, no sopé do Himalaia. Havia também centros de meditação em mais de quinze países, com o escritório de Londres atraindo mais aderentes novos do que tinha condições de processar.

Três beatles (Ringo estava com Maureen no hospital, onde ela havia acabado de ter o segundo filho) estavam entre os quase mil livres-pensadores que ouviram a mensagem do Maharishi em 24 de agosto, num salão de festas do Hilton em frente ao Hyde Park. Anos mais tarde, George explicou que estavam "tentando reconstituir o que estava no íntimo [deles]". George sentia-se especialmente agitado, pois tinha acabado de voltar de uma viagem depressiva para San Francisco, durante a qual criticara os *hippies* drogados que encontrara por lá, chamando-os de "hipócritas" e "vagabundos" – o que o levara a, inesperadamente, largar o LSD. "Após um período intenso de amadurecimento e de tanto sucesso dos Beatles, percebi que aquilo não era a resposta para tudo; aí surgiu a questão: 'Que vem a ser tudo isto?'." Da mesma forma, Paul contou como estava "procurando algo para preencher algum tipo de buraco".

Reconheceu que sentia "um pouco de vazio" na alma, "a falta de realização espiritual". Ele atribuía grande parte dessa sensação "ao fato de estar vendo tudo por meio do ácido", além do sucesso desenfreado. "O passo seguinte era tentar encontrar um sentido para tudo aquilo."

Apesar do ambiente nada anticonvencional, completado por um cordão de guarda-costas com ternos de três peças e uma galeria de matronas idólatras de cabelos azulados, os Beatles estavam claramente extasiados com o Maharishi. Ele surgira como uma visão extraordinária: um homem santo delgado, de pele bronzeada, enrolado num tapa-sexo imaculadamente branco, postado na frente de hectares de cortinas amarelo-esverdeadas. Era como uma pintura do bem-estar, sentado com as pernas cruzadas sobre um tapete de pele de veado salpicado com flores, e, entre arpejos de risadinhas, se oferecia para esclarecer as experiências de qualquer um.

Aos jovens constantemente perturbados por suas individualidades, por sua relação com o público, por seus papéis como beatles, um em relação ao outro e em relação a si próprios, o Maharishi aconselhou a "olhar dentro de si mesmos, para encontrar a paz". A felicidade, disse ele, serve ao propósito da criação. Usando a flor como analogia, a seiva como fonte de energia, ele explicou como era possível transcender os estados relativos da consciência – na verdade, abstrair-se do intelecto –, para enviar a seiva para cima. "Ele disse que, ao meditarmos, podemos descer pelo nosso caule e [...] alcançar o campo dos nutrientes, ao qual chamava de campo de consciência cósmica, e onde tudo era bem-aventurança e beleza", recordou Paul.

Para George, que já se devotara à prática da ioga e ao estudo das filosofias orientais, o Maharishi mostrou um enfoque prático "para aprofundar a experiência da meditação". Mesmo Paul, naturalmente mais cético, "pensava que o que ele dizia fazia sentido". Mas foi John, mais do que todos, que emergiu da palestra um homem modificado. Tendo deixado o ácido de lado naquela noite, ele ainda tinha o aspecto de alguém tão distante que parecia se encontrar em um estado inalcançável sem o uso da química. "Leva tempo para voltar a pôr os pés no chão após uma experiência como esta", ele disse a um repórter, ao sair do Hilton.

Na realidade, John, assim como os outros, se preparava para uma viagem inimaginável.

Capítulo 33

De mal a pior

[I]

Na tarde de sexta-feira, 25 de agosto de 1967, as plataformas e as salas de espera da estação de Euston estavam lotadas com passageiros de todos os tipos e idades. O dia estava quente, o ar, abafado, e o precário sistema de ar condicionado liberava não mais do que uma aragem úmida e asfixiante, fazendo que, naquela panela de pressão humana, a temperatura produzisse um calor opressivo e atroz. Para piorar as coisas, o atraso dos trens era insuportável. Com um pequeno intervalo entre um anúncio e outro, a mesma voz monótona ecoava pelo sistema de alto-falantes, tentando convencer a massa mal-humorada de que a salvação viria em poucos minutos, mas ninguém, nem mesmo o fiscal do trem, estava disposto a acreditar nisso.

Então, o inesperado surgiu. Uma multidão agitada tinha se formado perto de uma das entradas laterais. Uma massa menor e mais compacta abria caminho facilmente em meio à aglomeração, numa manobra repentina e sem esforço, que coincidia com um murmurinho unânime – *Ooh!* – vindo das pessoas em volta. Ecoava pelo saguão o murmúrio de excitação dos que haviam reconhecido o grupo: *os Beatles!* Impossível. Não em público, e tampouco, certamente, em uma estação de trem, na hora de maior movimento. Passageiros de olhos arregalados convergiam, vindos de todas as direções, determinados a conseguir a melhor visão daqueles homens, que estavam viajando por conta própria, arrastando as malas e abrindo passagem com os cotovelos em direção à distante plataforma 8.

Na noite anterior, depois de apresentados ao Maharishi, os Beatles haviam sido convidados a assistir ao seminário sobre meditação transcendental que ele daria no University College, naquele fim de semana. Deixaram uma mensagem para Ringo, à meia-noite, e ele rapidamente fez uma combinação para "escapar" de Maureen, com a aprovação dela. Brian também foi convidado, pelo próprio John, que lhe telefonou.

Para Brian, meditação era a última atividade de que queria tomar parte, naquele fim de semana. Ele estava desesperado para, no mínimo, arrumar alguma confusão. Nos dez dias anteriores, sua mãe estivera hospedada em seu apartamento na Chapel Street. Ela tinha ido para lá imediatamente após a morte repentina de Harry, em julho, e, juntos, mãe e filho tentavam recolocar a vida nos trilhos. Na opinião do motorista de Brian, Bryan Barrett: "Era a melhor coisa que já tinha acontecido com ele". Queenie despertava o filho cedo todas as manhãs, e durante o café ambos discutiam os planos diários. Então, vestido com um terno, ele voltara a passar, pela primeira vez em muitos anos, longas horas no escritório. Nada de perambular depois do pôr-do-sol, nada de coquetéis de drogas diversas. Eles passavam as noites tranqüilamente na companhia um do outro. Demonstravam uma grande dedicação mútua, pareciam muito felizes. "Todas as noites, eu levava os dois para jantar, e com freqüência iam ao teatro", diz Barrett. "Ele parecia o velho Eppy novamente, atento, concentrado, com tudo sob controle."

Isso era bom, também, porque havia muita coisa na prancheta da empresa. A principal era o projeto "Magical Mystery Tour", que Paul continuava a desenvolver; além disso, havia o novo compacto dos Beatles para a EMI (a música escolhida seria "Hello Goodbye"), o negócio com Stigwood/Shaw à espera de um desenlace, a encenação de três pequenas comédias do romancista Saul Bellow, nas quais Brian tinha investido 14 mil dólares – e mais, muito mais. "Naquele mesmo fim de semana", diz Tony Barrow, "ele finalmente recebeu a confirmação da BBC de que Cilla Black seria a apresentadora de sua principal série de tevê, uma notícia realmente extraordinária, e ele estava tentando entrar em contato com ela para contar-lhe a novidade." Enquanto isso, Brian e Nat Weiss preparavam-se para lançar um álbum de Eric Andersen, um galã magricelo da música folk, e, ainda, para assinar um contrato de gravação com Harry Nilsson. E também havia planos para uma viagem a Toronto: Brian estava considerando seriamente a oferta de apresentar um programa de televisão semanal nessa cidade. Mas, naquele exato instante, Brian queria movimento, e com essa finalidade convidou Peter Brown e Geoffrey Ellis a ir com ele para Kingsley Hill, onde tinham a intenção de encontrar, segundo Brown, "quatro ou cinco rapazes divertidos para nos distrair durante o fim de semana".

◆◆◆

Na estação de Euston, como se esperava, a situação estava agitada. Os Beatles tinham chegado em seus carros, dirigidos por seus motoristas, e vestidos com as "discretas" roupas psicodélicas que preferiam usar nessa época. Além de Cynthia, Jane, Pattie e sua irmã, Jenny, eles tinham juntado às pressas uma comitiva que incluía Mick Jagger, Marianne Faithfull e

Donovan. E, para que não sentissem que ninguém percebera sua presença, ou para que não se sentissem deslocados, trinta ou quarenta repórteres convergiam para o grupo enquanto eles se dirigiam ao trem.

Enquanto eles caminhavam apressadamente pela plataforma, Cynthia ficou alguns passos para trás. "Eu estava tendo uma dificuldade enorme [...] com a bagagem de mão, tentando alcançá-los", lembrou ela, em uma entrevista, tempos depois. "À minha frente, os outros saltavam para dentro do trem. Com os braços ocupados, continuei caminhando para segui-los, quando de repente um policial barrou minha passagem." Gaguejando, ela se identificou como Cynthia Lennon, mas ele já tinha feito uma dúzia de outras cynthias lennons dar meia-volta.

Lá na frente, distraído, John dava, com um impulso, um pulo para dentro do trem. Um longo toque do apito abafava os gritos de Cynthia, enquanto o trem lotado deixava a estação, produzindo um som alto com seu motor.

Dentro dele, os Beatles se instalavam em um vagão de luxo contíguo a uma cabine de primeira classe, na qual estava o Maharishi, sentado na posição de lótus, em repouso estático, sobre um tapete coberto de flores. George fechou as cortinas e acendeu o incenso, enquanto os outros do grupo, tensos mas entusiasmados, enchiam o compartimento superior de bagagens com suas malas e se instalavam nos assentos. Assim que se acomodaram, John deu-se conta de que Cynthia não estava entre eles.

De modo frenético, ele abriu violentamente uma janela e inclinou-se para fora do trem, apertando os olhos para tentar enxergá-la em meio à multidão que se dispersava. Cynthia mal podia distinguir as palavras de orientação de seu marido, que eram engolidas pelo ronco do motor do trem. "Diga a ele para deixar você embarcar!", gritou John. "Diga que você está com a gente!" Mas já era tarde. Eles já estavam longe demais, sem possibilidade alguma de fazer o trem parar. Peter Brown colocou o braço em volta da inconsolável Cynthia, enquanto os vagões desapareciam ao longe. Ele informou que ela poderia ir de carona para Bangor com Neil Aspinall, que estava indo de carro em direção ao Norte naquela noite. Mas Cynthia sabia, no fundo do coração, que, mesmo indo juntar-se ao grupo mais tarde, o trem tinha finalmente deixado a estação.

◆◆◆

Uma grande construção de concreto e de tijolos desbotados, cercada de milhares de metros quadrados de gramado, o University College – ou "Normal", como era conhecido – estendia-se por uma área arborizada nos limites de Bangor como um sanatório abandonado. Como a faculdade estava em período de férias, os Beatles e seus companheiros foram alojados em um dos dormitórios simples, que estavam desocupados – uma

experiência completamente diferente da vivida nas suítes luxuosas que vinham ocupando, durante as turnês, nos últimos anos. "Tínhamos a sensação de estar voltando à escola novamente", recorda Marianne Faithfull, que partilhava com os outros a excitação pela atmosfera desprovida de *glamour*.

Era de uma intensidade enorme a sensação de liberdade que experimentavam. Nada de agentes, nada de imprensa, de fãs ou de obrigações. Nessa noite, numa demonstração de solidariedade, a comitiva inteira saiu para jantar em um restaurante chinês local, onde, sem ser reconhecidos pelos funcionários, puderam conversar com genuíno prazer sobre os rituais da meditação e o significado de receber um mantra. Ninguém sabia, realmente, o que esperar, e, talvez para lutar contra o medo do desconhecido, eles se mostravam mordazes e faziam comentários sarcásticos em relação a seu excêntrico guru indiano. "A essa altura, algumas pessoas já tinham manifestado receios quanto ao Maharishi", lembrou Marianne Faithfull. "Barry Miles nos havia dito que na Índia corria o boato de que ele era suspeito de 'pecadilhos' sexuais e de ter incorrido em impropriedades financeiras – além de ter, também, obsessão por fogos de artifício."

Na manhã seguinte, todos foram apresentados a uma parcela dos participantes do seminário, que eram cerca de trezentas pessoas – a maior parte delas desconhecidas –, e aos funcionários do local. As sessões iniciais foram dedicadas aos aspectos essenciais da meditação, os quais representavam, para pessoas poderosas e influentes e de comportamento arraigado, um conceito difícil de ser assimilado. "Sente-se simplesmente, e deixe sua mente divagar", explicava John, em seu característico estilo despojado. Claro que, para John, que tomava ácido e então se desligava do mundo durante horas em frente da televisão, aquilo poderia ser moleza, mas Paul teve dificuldades em concentrar-se. Sua mente estava atravancada por muitas idéias e projetos, que competiam com o processo espiritual. "Ali, você passa os primeiros dias inteiros simplesmente tentando impedir que sua mente se ocupe do calendário social", lembrava ele.

Tudo mudou, no entanto, depois que eles receberam um mantra, a forma mística de encantamento que guia a pessoa que medita, "como um preceito", em direção a um nível mais alto de consciência espiritual. Cada aluno tomou conhecimento de uma senha ou frase em meio a uma cerimônia privada, numa tarde de sábado, durante a qual o Maharishi estimulou-os a "mergulhar completamente na energia da alma, fazer contato com ela e estabelecer um nível impenetrável de consciência". Com exceção de poucas pessoas com algum tipo de barreira, todos os participantes tiraram os sapatos e entraram em um salão perfumado, iluminado por luz de velas, e depositaram algumas hastes de flores aos pés do guru, que calçava sandálias. Após a entoação de uma prece hindu, o Maharishi sussurrou um mantra, especialmente selecionado, ao pé do ouvido de cada discípulo, junto com

o conselho de que jamais deveria ser partilhado com ninguém. "Ele foi especialmente escolhido para harmonizar com a sua vibração pessoal", disse ele. Semanas mais tarde, quando a novidade já tinha perdido a força, Mal Evans revelou que seu mantra era *I-ing*, e nesse momento todos descobriram que a mesma palavra tinha sido dada como mantra a todos, ali.

Após um almoço informal, no domingo, os amigos famosos pulavam de um dormitório a outro, expressando suas opiniões com uma fascinação cautelosa e buscando a concordância dos demais do grupo. Ninguém tinha certeza sobre o que fazer com aquilo tudo, mas eles certamente estavam se conscientizando de algo importante. John não resistiu, comparando a mensagem do Maharishi à inalação de uma droga poderosa, a qual "você cheira uma vez – e, pronto, está viciado". Mesmo Mick Jagger, que era um jovem muito inteligente, sensível e extremamente cauteloso, assistia ao seminário com as sobrancelhas arqueadas de entusiasmo. Sugeriu-se que Keith Richards e Brian Jones também fossem convidados.

Por volta das 3 horas da madrugada, o infernal telefone público começou a tocar no saguão. Ninguém lhe deu atenção, imaginando que ele pararia a qualquer momento. Após a longa e ruidosa insistência, no entanto, Jane Asher pediu licença para atender.

"Jane", dizia a voz do outro lado, "aqui é Peter Brown. Você poderia ir atrás de Paul e dizer que quero falar com ele, agora?"

Peter Brown: a última coisa que Paul estava disposto a fazer, naquele dia, era falar com qualquer pessoa da NEMS. Mas, se havia algum negócio dos Beatles que necessitasse de atenção imediata, Paul era a única pessoa apta a cuidar dele. Porém, como se verificou logo depois, aquele era um tipo de negócio com o qual nem sequer Paul era capaz de lidar.

◆◆◆

Brian estava tão ansioso em relação ao "divertimento" do fim de semana que não comparecera à despedida dos Beatles, antes de partirem para o País de Gales, e seguira diretamente para o Sussex em seu precioso conversível Bentley. Havia numerosos detalhes de última hora de que ele deveria cuidar – um cardápio atraente para o jantar, drogas, passatempos, arranjos discretos em relação aos lugares para dormir. Os convidados, jovens rapazes do leste de Londres, eram rudes e ingênuos, o que o intrigava. As coisas poderiam se tornar tempestuosas, o que o deixava ainda mais intrigado, embora fosse difícil explicar isso a Geoffrey Ellis, que, na definição de Peter Brown, era "meio bundão". Porém, quando, na última hora, os rapazes cancelaram o encontro, Brian desabou em uma de suas depressões. Peter diz que detectou de imediato, ao chegar, que Brian enfrentava um "estado de depres-

são terrível". Ele "bebia e estava chapado, bastante desapontado com o fato de que nada do que planejara iria acontecer". Ainda assim, os amigos, de uma forma muito civilizada, sentaram-se para jantar perna de cabrito com legumes, servidos pelos empregados da casa. "Muitas garrafas de vinho" foram consumidas, além do licor após a refeição. Não demorou muito para que os três homens "se vissem sentados ali, olhando um para o outro, com expressão de tédio". Por volta de 10 horas, após ter telefonado a algumas pessoas de Londres para tentar animá-las a fazer um programa estimulante, Brian lhes disse que estava indo dar uma volta de carro. "Não se preocupem comigo", disse ele, para tranqüilizá-los. "Vão para a cama. Vejo vocês amanhã de manhã."

Brown suspeita de que Brian dirigiu de volta para Londres, parou em casa, fez alguns telefonemas, e então circulou pelos locais habitualmente freqüentados pelos *gays* da cidade. Obviamente, ele encontrara com que se entreter, pois no sábado não acordou antes das 5 da tarde. "Brian nos telefonou a essa hora", lembra Brown. "Ele certamente tinha acabado de acordar, pois os comprimidos para dormir, aqueles malditos Tuinals, ainda estavam agindo em seu organismo: ele tropeçava nas palavras."

"Desculpem-me por ter estragado o fim de semana", ele disse. "Vou tentar voltar mais tarde."

Brown, percebendo que Brian não tinha condição nenhuma de dirigir, sugeriu que ele pegasse o trem – era uma viagem de 45 minutos até a estação de Lewes, onde um dos empregados iria buscá-lo. Mas Brian não apareceu – tampouco ligou.

No domingo, os empregados domésticos de Brian – Antonio e María García – ficaram preocupados com o fato de o Bentley, que tinha sido estacionado na curva no fim da noite de sexta-feira, quando Brian voltara de Kingsley Hill, ainda estar ali. Eles telefonaram para Joanne Newfield, que não viu nada de estranho naquilo. "Não era incomum que Brian entrasse em seu quarto, tomasse alguns comprimidos e [...] apagasse durante 24 horas", pensou ela. Pacientemente, Joanne lhes disse que não se preocupassem e agradeceu-lhes pelo telefonema. Depois de almoçar com sua mãe, no entanto, ela decidiu ir de carro até a Chapel Street, "só para se certificar de que tudo estava bem".

Quando chegou, por volta de meio-dia e meia, a casa estava numa ordem impecável, e silenciosa. Não havia nenhum indício de que tivessem ocorrido orgias ou festas com arruaceiros. Joanne desceu aos aposentos dos empregados, no subsolo, e chamou Antonio: nenhuma resposta. Isso também não era incomum, mas, quando percebeu que não conseguia despertar seu chefe pelo interfone, ela ficou alarmada. O interfone ficava no próprio telefone, mas não era necessário tirá-lo do gancho para falar através dele. Mesmo quando estava com a mente completamente afetada pelas drogas ou pelo álcool, Brian em geral conseguia coordenar minimamente a fala. Em um tom de quem pede desculpas exagerada-

mente, Joanne telefonou para Kingsley Hill e então contatou Peter Brown, que tinha ido ao *pub* Merry Harrier, em Cabbage, tomar um aperitivo.

"Vou pedir a Antonio que arrombe a porta", disse Joanne, expirando com força.

Brown, no entanto, pediu a ela que esperasse. Eles já tinham arrombado portas em outras situações, e isso só deixara Brian mais furioso. Em vez disso, ele sugeriu que ela contatasse o médico de Brian, Norman Cowan, cuja especialidade era manter em segredo aquele tipo de imprudências. Porém, Cowan tinha viajado durante o fim de semana; ela telefonou então para o médico de Peter, John Gallway, um jovem homossexual que saberia como lidar com Brian, assim que eles conseguissem colocá-lo de pé e em movimento.

Durante a insuportável espera pela chegada de Gallway, Joanne e Antonio continuaram a bater à porta de Brian. Joanne também ligou para Alistair Taylor, que tinha, apenas meia hora antes, desembarcado de um avião vindo da Califórnia, aonde havia ido, a pedido de Brian, dar uma orientação ao Cream sobre um problema de vistos na embaixada americana. Desesperada, ela lhe disse que Brian se recusava a atender a porta. Taylor, veterano por já ter respondido a dois alarmes falsos de suicídio, não teve dúvidas. (Uma vez, em 1966, Brian lhe telefonara para "dar adeus". Taylor, em extrema aflição, correra à casa dele e o encontrara sentado na cama, com um olhar de irritação: "O que você está querendo? Que veio fazer aqui?") "E então? Que há de novo?", perguntou ele a Joanne. Alistair garantiu a ela que não havia com que se preocupar, mas Joanne implorou que ele corresse até lá. "Ora, Joanne, eu passei a noite inteira no vôo!" Além disso, junto com o Cream, ele tinha "secado o estoque de bebidas do vôo de volta para casa, o 707 da Pan Am", não estava vestido apropriadamente (estava de sandálias, com camisa de brim e de *jeans*), e morava em Clapham, um bairro bastante longe na cidade. Ainda assim, havia algo na voz dela que o deixou perturbado. "Está bem", ele cedeu. "Assim que eu conseguir pegar um táxi."

◆◆◆

John Gallway chegou à Chapel Street às 2h45, poucos minutos antes de Alistair, e falou brevemente, pelo telefone, com Peter Brown, que decidiu que era hora de arrombar a porta. Gallway e Antonio colocaram os ombros em ação. Alistair Taylor correu escada acima, assim que "ouviu a porta ceder".

"Espere do lado de fora", Gallway aconselhou a Joanne, ao entrar no quarto escuro, mas ela não queria esperar e ficou em pé, no vestíbulo, segurando a respiração. Diretamente à sua frente, ela pôde ver, na sombra, a silhueta de Brian, de pijama, com aparência sinistra. Escorria sangue do nariz dele. Não havia movimento, o quarto estava completamente silencioso. Joanne recorda-se de que Gallway examinou Brian durante alguns minutos – embora,

normalmente, não levasse mais do que alguns segundos para fazer isso –, e, quando ele se virou, ela percebeu que seu rosto estava completamente pálido.

"Você tem conhaque?", perguntou ele a Antonio. "Acho que agora devemos ir todos para o escritório, e tomar um gole de conhaque."

Gallway passou por Joanne, cujo corpo estava retesado, "em completo estado de choque", e tirou o telefone do gancho. "Ele está deitado na cama", o médico disse a Peter Brown, "ele se foi."

Alistair Taylor caminhou lentamente para dentro do quarto de Brian e, levemente, com pesar, tocou o ombro de Brian, enquanto María, a mulher de Antonio, soluçava no corredor. Pouco depois, todos se reuniram no escritório para colocar as idéias em ordem. "Demorou algum tempo para chamarmos a polícia", lembra Joanne, "pois queríamos nos certificar de que tudo estava certo na casa – de que não havia nenhuma droga que eles pudessem encontrar." Eles vasculharam o escritório, arrumando uma coisa aqui, outra ali, e puseram-se a esperar por David Jacobs, o advogado de Brian, que já estava a caminho, de trem, vindo de Brighton.

Alistair disse: "Temos de contatar Clive antes de Queenie ouvir a notícia pelo rádio". Mas ninguém atendia o telefone em casa de Clive. Nesse meio-tempo, a campainha tocou. Pensando que fosse a polícia, Taylor atendeu, sem antes olhar para o olho mágico, e viu-se cara a cara com Mike Housego, do *Daily Sketch*. "Que você está fazendo aqui, em pleno domingo?", quis saber o repórter. "Ah, você sabe como é o Brian", Taylor respondeu, rapidamente. Ele olhou por trás de Housego e perguntou a si próprio se a porta da garagem estava fechada ou se dava para ver o Bentley ali dentro. "Ah, é um pouco estranho tudo isso", disse Housego. "Ouvimos dizer que ele está doente." "*Nãããoooo!*... Ele está bem. Está só com um pouco de dor de cabeça. É por isso que ele saiu."

Poucos minutos depois, outro repórter bateu à porta. A polícia devia ter dado a notícia à imprensa, imaginou Taylor, tornando mais urgente ainda a necessidade de contatar Clive Epstein. "Isso vai acabar vazando", ele disse a Joanne. "Os jornalistas não são estúpidos. Se Queenie souber da notícia pelo rádio, estamos encrencados."

Finalmente, ele encontrou Clive em casa e lhe deu a notícia. "Houve um acidente", Alistair se lembra de ter dito. "Ah... não... Brian, não", seu irmão gaguejou. "A coisa é séria?" Alistair hesitou. "Clive, ele está morto." A reação de Clive Epstein foi inesquecível. "Ele deu um grito bem alto – um grito terrível. Nunca mais esquecerei aquilo." Joanne Newfield, do outro lado do quarto, pôde ouvi-lo, pelo telefone.

◆◆◆

Peter Brown e Geoffrey Ellis partiram imediatamente de Kingsley Hill em direção a Londres, com Geoffrey ao volante, impassível e acelerando como louco pela Eastbourne Road. Antes disso, no entanto, Brown telefonou para David Jacobs, em sua casa de campo de Hove – presumia-se que Jacobs saberia como lidar melhor com a polícia –, e depois disso ligou para Bangor. "Os Beatles tinham de ser avisados antes de qualquer outra pessoa, eu não queria que eles soubessem do fato pela imprensa", conta Brown. "Eles tinham de ser protegidos. A imprensa sabia onde estavam; havia fotógrafos em Bangor. Achei que eles todos deveriam voltar, o mais rápido possível, para Londres, onde estariam protegidos."

"Peço desculpas, mas tenho uma notícia má", Brown disse a Paul quando ele veio atender. "Brian morreu." Brown achou que a primeira reação de Paul à notícia da morte de Brian revelou certa "falta de envolvimento", mas em seguida, continua ele a contar: "Imaginei que ele começou a ficar atordoado. Paul jamais partilhava com ninguém a intensidade que algum choque lhe causava, ou o pesar que sentia. A notícia deve ter sido desorientadora, vindo naquele momento, logo após um período de dois dias de um evento em que purgavam o espírito da energia material". Os rapazes sabiam muito pouco ou nada sobre o estado de saúde de Brian, ou sobre a dimensão de sua ruína emocional. Mais tarde, em uma entrevista coletiva organizada às pressas no *campus* de Bangor, Paul conseguiu expressar a reação do grupo: "É um choque terrível. Estou profundamente abalado". Porém, na "confusão e na descrença" imediatamente seguintes ao telefonema, havia apenas torpor.

O que eles poderiam fazer? A quem poderiam pedir aconselhamento? Naquele momento, lembrou Paul, os Beatles caminharam "vagarosamente na direção do Maharishi", que estava entretendo as pessoas com histórias em seu refúgio sagrado, entre pilhas de flores murchas. "Nosso amigo está morto", disseram a ele. "Como lidamos com isso?" Como a teologia hindu determina que os mortais não concentrem seu foco na morte, e sim na transcendência do espírito – a passagem da alma para um outro plano –, o Maharishi desdenhou fazer quaisquer comentários sobre a morte física de Brian. Em vez disso, contou Ringo, ele aconselhou que tentassem não se apegar a Brian, que se dedicassem "a amar o amigo e deixá-lo partir", de modo que a alma dele pudesse continuar em sua viagem para o alto. "Vocês devem enlutar-se por ele, e amá-lo, e assim o estarão colocando no caminho que é o dele."

John transpôs essa fala para o vocabulário leigo quando se viu à frente de uma aglomeração de repórteres agitados, momentos depois, naquela tarde. "Bom, Brian está simplesmente passando para a próxima fase", disse ele aos atônitos membros da imprensa, que nunca tinham ouvido tamanho *nonsense*. "O espírito dele ainda está entre nós, e sempre estará. Nós temos dele uma memória física e, como homens, construiremos sobre essa memória." No entanto, John contou mais tarde que, no fundo, havia pensado: "Temos um problemaço". É verdade que a gana de Brian pelos negócios tinha sido gravemente embota-

da por sua dependência das drogas e por seus demônios pessoais. Mas ele ainda tinha certa capacidade de aglutinar as pessoas e, em um ambiente cada vez mais habitado por vampiros e tipos como Magic Alex, ele poderia oferecer alguma estabilidade. John admitiu sentir "medo" em relação à habilidade dos Beatles de continuar funcionando, de permanecer juntos como grupo, sem o instinto e a delicadeza de Brian. Na verdade, assim que soube da notícia de sua morte, John pensou: "Estamos fodidos".

◆◆◆

Finalmente, os jornalistas precipitaram-se, como chacais, na direção da Chapel Street. Alistair Taylor, exausto e "em estado de choque", lembra-se de ter permanecido na casa pelo tempo suficiente para "conter a primeira onda". Não permitiu a entrada de ninguém, mas, no final, nem mesmo Taylor conseguia lidar com a multidão implacável na calçada. "Não havia mais nada que eu pudesse fazer", afirma. Saindo cautelosamente pelos fundos, ele contornou a esquina e foi até um *pub*, cujo nome não consegue lembrar. Mike Housego estava em uma mesa perto da janela, bebericando uma caneca de cerveja. "Então me abri completamente para Mike. Tudo o que eu sempre senti por Brian saía como num jorro. *Tudo!*" O repórter, sentado, simplesmente ouvia, sem tirar do bolso o bloco de notas. Finalmente, Alistair perguntou: "Você vai publicar isso tudo, Mike?" Housego balançou a cabeça, com pesar. "Em nenhum momento eu pedi a você para falar sobre isso tudo", disse ele, suavemente; "isso não foi uma entrevista, companheiro." E nenhuma palavra daquilo jamais apareceu na mídia.

Ainda não se falara uma só palavra sobre a morte de Brian nos bastidores do Saville Theatre, onde, às 7h30 daquela noite, as mais recentes atrações do "Brian Epstein apresenta..." seriam mostradas ao público, com a casa lotada. Jimi Hendrix era a principal atração da noite; o *Crazy World of Arthur Brown* e o *Tomorrow* de Keith West seriam os espetáculos de abertura, e os pequenos grupos de jazz estavam colocando fogo no lugar – literalmente. Arthur Brown eletrizava multidões ao colocar fogo no próprio cabelo, no *grand finale* de sua apresentação. E, quanto à atração principal, entusiasmo é o que não faltava.

"Fizemos o primeiro número da noite, que foi realmente formidável", conta Tony Bramwell, "mas percebi que Brian ainda não tinha ocupado seu camarote." Ele se sentava normalmente no camarote principal, junto com amigos, e, entre uma apresentação e outra, fazia sua majestosa aparição no bar ao lado do palco, onde ia beber com os artistas.

Eles estavam prestes a começar a segunda parte do espetáculo, o público ainda entrava no teatro, quando o telefone tocou nos bastidores, e a notícia lhes foi dada: Brian tinha

sido encontrado morto. "Achamos que não seria correto dar prosseguimento à noitada", diz Bramwell, suavizando suas lembranças, como sempre. "Então, Eric Burdon, que viera a fim de assistir à apresentação de Jimi, saiu à rua e informou à multidão que o espetáculo estava cancelado: Brian Epstein estava morto." Podia-se ver o nome de Brian estampado no alto da fachada. Ele costumava ser uma atração fixa em números como *Juke Box Jury* e *Desert Island Discs*, em que o público já esperava vê-lo. Brian tinha revitalizado a cena da música pop britânica de maneira significativa, dando ao rock'n'roll sua sonoridade mais característica desde que Elvis Presley fora ouvido pela primeira vez nas vitrolas. Tudo isso vinha à cabeça de todos, no momento em que a notícia de sua morte se propagava pela fila do lado de fora do teatro. Tony Bramwell conta que a reação coletiva da multidão foi palpável. "Os garotos abaixaram a cabeça e saíram caminhando, em silêncio absoluto."

◆◆◆

Todos os indícios apontam para *overdose* acidental como causa da morte. A porta do quarto de Brian tinha sido trancada do lado de dentro, e páginas de correspondência e de poesia amadorística estavam espalhadas pelo chão. A polícia recolheu dezessete frascos de comprimidos de vários tipos no quarto, além de um resto de conhaque que coloria o fundo de uma pequena garrafa de cristal encontrada sobre o criado-mudo. "Acredito que tenha sido acidente", concluiu George Harrison. "Naquela época, muitos se matavam acidentalmente ao tomar estimulantes e/ou anfetamina com álcool – enormes quantidades de uísque ou conhaque e estimulantes [...] e foi isso que Brian fez." Paul, que ouviu rumores de "circunstâncias muito sinistras", também acreditava que "foi uma *overdose* de bebida e comprimidos para dormir"*. A hipótese de suicídio – que ele ameaçara cometer – parecia descartada. Alistair Taylor afirma, com veemência: "O pai dele, Harry, tinha morrido somente seis semanas antes, e Brian jamais seria capaz de fazer isso a Queenie – jamais, não importa quão deprimido estivesse. Uma idéia como essa simplesmente não cabia dentro dele".

O que *estava* dentro dele, no entanto, era uma substância chamada Carbitral, e em quantidade suficiente para matar um cavalo pequeno. Norman Cowan receitara a droga para Brian em duas ocasiões, junto com Librium e Tryptizol, prescrevendo uma grande quantidade de comprimidos, porque, disse ele ao investigador de polícia, "estava de férias e Epstein precisava dos medicamentos para ajudá-lo nesse período difícil". Era impossível não suspeitar, e essa era a atitude das autoridades. "Nossa principal preocupação era convencer

* De todas as pessoas entrevistadas para este livro, nenhuma delas supôs nada em contrário a essa tese.

o investigador de que aquilo foi uma *overdose*, e não um caso de suicídio", lembra Peter Brown, que foi chamado a fazer parte do elenco de testemunhas do inquérito, na manhã de 9 de setembro de 1967. Brown e Norman Cowan também planejaram "com muito cuidado" para reclamar o corpo de Brian imediatamente após o anúncio do veredicto oficial e fazer o enterro no mesmo dia. Para evitar o circo da mídia em Liverpool, eles fizeram os preparativos para transportar o caixão laqueado de preto diretamente para lá, de limusine, e enterrar Brian antes do pôr-do-sol, como determina o costume judeu, mas também antes da hora em que a imprensa supunha que o sepultamento aconteceria. Todas as outras pessoas viriam de trem, com exceção dos Beatles, a quem foi pedido que não fossem ao funeral, por receio de que pudessem atrair uma multidão enorme. Brian Epstein tinha apenas 32 anos de idade. Em um dia agradável de verão, ele finalmente havia conseguido aquilo que sempre estivera fora de seu alcance: a paz eterna.

[II]

Nos dias imediatamente seguintes à morte de Brian, vários grupos de interesse começaram a se formar, com a finalidade de conseguir o controle de seu império musical. "Havia uma forte sedução pelo poder", afirma Alistair Taylor, que acompanhava extasiado a movimentação, mas sem se envolver nela. "A luta interna pelo poder era horrível. Vic Lewis, Robert Stigwood, Peter Brown – as facas estavam fora da bainha. Todos queriam ter o controle sobre os Beatles."

Incongruentemente, Brian não tinha deixado nenhum testamento que designasse um herdeiro, mas sua cota da NEMS, como presidente da empresa, passou para as mãos de Clive Epstein, que, de acordo com a maioria dos observadores, não estava preparado para administrá-la. Estava claro que Brian tinha desejado que Stigwood e seu sócio, David Shaw, ficassem fora de cena, e que tinha começado a tomar medidas legais para impedir que eles adquirissem a NEMS como haviam proposto.

Em meio à insana disputa pelo controle do espólio que sucedeu a morte do empresário, ninguém se preocupou em consultar os Beatles sobre a substituição de Brian Epstein. Por incrível que isso possa parecer, Stigwood não tinha encontrado o grupo nenhuma vez. "Na verdade, os Beatles ficaram chocados quando souberam que Brian tinha planos de vender a NEMS", conta Brown. Essa foi a primeira vez que eles ouviram que o gerenciamento das atividades do grupo estava em jogo – e não ficaram muito contentes, para dizer o mínimo, com as perspectivas.

De mal a pior

Na sexta feira, 1º de setembro de 1967, apenas quatro dias após a morte de Brian, Paul chamou os Beatles para uma reunião em sua casa, a fim de dar impulso aos planos de *Magical Mystery Tour*. Quando os outros estacionaram o carro na Cavendish Avenue no fim da tarde, Paul esperava por eles à porta, com sua *sheepdog*, Martha, ofegante a seu lado. "Vamos lá para cima, na sala de música", disse ele. "Precisamos fazer uma coisa, sem demora."

Paul não estava brincando quando disse "sem demora". Embora não tivesse plano concreto nem equipe, nem mesmo roteiro básico, ele queria começar imediatamente as filmagens de *Magical Mystery Tour*, naquela mesma semana. Os Beatles vinham namorando a idéia de viajar para a Índia no fim de semana para continuar seus estudos de meditação transcendental, mas Paul convenceu-os de que a urgência maior era consolidar os interesses comerciais e manter a visibilidade do grupo. Nenhum deles tinha a mais pálida idéia de quais eram seus compromissos legais e financeiros, argumentou ele. "Eles não sabiam onde estava o dinheiro", lembra Neil Aspinall, "não tinham um único contrato assinado para o que quer que fosse, nem com Brian, nem com uma gravadora ou com uma produtora de filmes – Brian cuidava de tudo." E não faziam idéia de onde Brian guardava esses documentos. Além disso, tinham somente uma participação ínfima nas ações da NEMS, o que os tornava dependentes, pelo menos por ora, das decisões de outras pessoas. "Isso não os deixava vulneráveis", insistia Neil, "mas realmente fez que percebessem que precisavam lutar juntos pelos seus interesses [...] Eles precisavam de um escritório e de uma empresa próprios."

O roteiro de Paul para *Magical Mystery Tour* era extremamente simplista. Estava diagramado em uma única folha de papel que ele mostrara a Brian Epstein, em maio. O plano completo estava contido em um círculo, dividido em oito segmentos, marcados desta forma:

1. Apresentação comercial. Entrar no ônibus. Guia apresenta-se.
2. As pessoas do ônibus se conhecem / (Música, *Fool on the Hill?*)
3. Maratona – seqüência do laboratório.
4. Sorrisos. ALMOÇO. mangas, trópicos (mágico).
5 e 6: Sonho.
7. *Stripper* & banda.
8. Canção.
FIM.

Não havia mais nada além disso; todo o restante – a aparência e a atmosfera do projeto – estava inteiramente na cabeça de Paul. "John tinha passado uma tarde inteira à beira da piscina, pensando em idéias para o roteiro", revelou um membro da equipe; tirando isso, ele seria improvisado às pressas.

Pelo menos, uma "viagem mágica de mistério" lidava com elementos que eles eram capazes de pôr em prática. Música, em particular. Todo filme precisava de uma trilha sonora, sobretudo um filme que precisava da sincronização de lábios dos Beatles em certas seqüências. Já existia uma canção-título pronta para ser usada, além de "Your Mother Should Know" e "The Fool on the Hill", que Paul compusera durante a visita a seu pai, em março, durante as sessões de gravação de *Sgt. Pepper's*. Ele tinha uma farta reserva de canções em seu arsenal – John disse que chegava a vinte, mas é bem provável que estivesse exagerando. Como lembrou John, "Paul dizia: 'Bom, aqui está um trecho da música, agora escreva uma letra para ela'". Foi uma pressão enorme para que John desse sua contribuição, uma tarefa com a qual ele pelejou naquele fim de semana em que o calor convidava à inércia. E foi assim que, quando os Beatles entraram no estúdio 2 na noite de terça-feira, prontos para gravar, ficou evidente que John tinha composto algo realmente impressionante.

"I Am the Walrus" é pura fantasia de Lennon, escrita, alegou ele, durante duas viagens sob efeito de ácido. A letra é baseada em "A morsa e o carpinteiro", de *Através do espelho*, de Lewis Carroll, que John considerava "um lindo poema", embora confessasse sua ignorância em relação às insinuações políticas da narrativa. O que fascinava John era o jogo de palavras labiríntico da versão original da história de Alice, que ele usou para compor seus próprios biscoitos literários, e que dava voltas em meio a uma nuvem de imagens psicodélicas. "Corporation teeshirt, stupid bloody Tuesday man..." "Crabalocker fishwife pornographic priestess..."* "A letra da canção não faz muito sentido", ele admitia; a maior parte dela é puro *nonsense*, contendo não mais substância do que o mantra "Goo Goo Goo Joob" que remata o refrão. De todas as imagens, somente "I am the eggman"** está baseada em sua experiência pessoal: faz referência a uma orgia da qual ele participou, em 1966, junto com Eric Burdon, que ganhou o apelido por quebrar ovos crus sobre as garotas enquanto faziam sexo.

A sessão de gravação, em si, foi caótica – George Martin classificou-a de "caos organizado [...] mas também caos desorganizado" –, em razão da pressa com que foi conduzida e da decisiva influência das drogas. Sob várias formas, a gravação do fundo instrumental da faixa evoluiu como em qualquer outra: começa com piano elétrico e bateria; a eles se acrescem, então, numa nova camada de gravação, o baixo e mais bateria, para dar apoio ao arranjo, que tem muitas variações. John também sobrepôs os vocais com relativa facilidade, de modo que, no final da sessão de quarta-feira, eles tinham uma versão completa (ainda que não espetacular), pronta para ser trabalhada.

---

* *Em tradução livre: "Camiseta da corporação, homem estúpido e sangrento da terça-feira" e "sacerdotisa pornográfica mulher-de-peixe cadeado-caranguejo". (N. do T.)*

** *"Eu sou o homem-ovo." (N. do T.)*

A música permaneceu esquecida até quase um mês depois, quando ganhou uma roupagem diferente de qualquer outra peça do repertório dos Beatles. John ouviu – e estudou – um acetato de "Walrus" durante todo esse intervalo de tempo e sob o efeito de uma variedade de drogas. Àquela altura, ele achava que a música era simples e direta demais, especialmente para uma letra que ela considerava "tão inventiva". Eles tinham de dar a ela um arranjo adequado – "adequado" sendo, claro, um eufemismo para "ainda mais inventivo que uma invenção".

No início, os experimentos dos Beatles com o teclado *mellotron* tiveram efeito limitado sobre a faixa, além de produzir algumas texturas fantasmagóricas e surrealistas. Mas, com o tempo, eles começaram a sobrepor camadas de instrumentos – oito violinos, quatro violoncelos, um clarinete baixo e três trompas –, criando níveis densos de justaposições. Uma gravação se sucedia a outra. Ao tocar notas no final da escala, eles concluíram que poderiam expandir ainda mais os timbres. Os sons bizarros começaram a se sobrepor e solidificar-se, até que começasse a ficar difícil distinguir a identidade de cada um. Fizeram a mesma coisa com as vozes. Os Mike Sammes Singers, um coral tradicional, comercial e de timbre cômico, foram contratados e gravaram uma série de ginásticas vocais. Oito homens e mulheres, acostumados a temas de televisão ligeiros e canções folk, cantavam "Ho-ho-ho, he-he-he, ha-ha-ha" e "Oompah, oompah, stick it up your jumper", além de fazer ruídos estridentes. O aspecto mais notável, no entanto, estava na euforia mostrada por John – um refrão repetitivo cantarolado sobre a orquestração de George Martin: "Everybody's got one, everybody's got one..." (corrompido, mais tarde, pelos chamados especialistas em Beatles, e transformado em "*Everybody smoke pot, everybody smoke pot...*")*.

Martin, cujos pêlos se eriçavam com essa miscelânea musical, decidiu permitir aos Beatles "concluir seus experimentos, sem interferir" na sessão. "Algumas sonoridades não eram muito boas", lembrou ele. "Algumas eram brilhantes, mas outras eram simplesmente horríveis." Os Beatles, no entanto, ficaram claramente satisfeitos.

Embora Martin e os rapazes tenham editado e remixado as 25 gravações de "I Am the Walrus", chegando a uma empolgante masterização final, John deu um último retoque à execução. Enquanto o grupo finalizava a edição, ele ligou o rádio, na cabine de controle, e sintonizou uma produção ao vivo de *Rei Lear*, na BBC, com John Gielgud no papel-título. Era tudo o que sua fértil imaginação precisava de ouvir. Nos momentos seguintes, eles mixaram falas diretamente da transmissão – ato IV, cena VI – na faixa, incorporando o som familiar de programação noturna do rádio a uma canção que já estava energicamente sobrecarregada.

---

* *"Everybody's got one...": "Todos têm um..."; "everybody smoke pot...": "Todos fumam maconha..." (N. do T.)*

"The Fool on the Hill", por contraste, desenvolveu-se de maneira incrivelmente simples. Ao compô-la, em março, dias antes de terminar "With a Little Help from My Friends", Paul recorreu involuntariamente a impressões pessoais sobre eremitas como o Maharishi, que, na época, ele ainda não tinha encontrado. "Era essa idéia de um doido no morro, um guru na caverna, que me atraía", lembrou ele. Anos antes, ele ouvira a história de um ermitão de uma cidade num monte italiano que não tinha sido afetado pela Segunda Guerra Mundial, e essa pode ter sido a faísca para o título. Em Liverpool, Paul evocou a imagem solitária e escreveu numa noite aquela que é possivelmente uma de suas composições mais refinadas e belas.

Diferentemente de "I Am the Walrus", não há excesso de efeitos em seu arranjo. O vocal melancólico e graciosamente controlado de Paul combina com o acompanhamento único do piano, em sentimentos que jamais se distanciaram daqueles da primeira fita demo. Somente o órgão e as flautas serpeiam obliquamente em torno da melodia, com a gaita baixo ritmada, numa estrutura irregular em tom de lamento, que interage com a linha melódica do piano e dá à composição um clima de exaltação imprevisivelmente equilibrada.

Ao longo da gravação da trilha sonora, foi iniciada a produção do filme *Magical Mystery Tour*, que aconteceu, como era de esperar, de maneira aleatória. Além de Paul, ninguém mais tinha pensado muito na produção, e ele próprio estava filmando de qualquer jeito. "Nós íamos literalmente inventando à medida que filmávamos", contou Paul. Não havia um elenco de verdade, nem papéis de destaque a representar. Os rostos é que importavam; os Beatles queriam *personagens*, pessoas excêntricas cuja aparência e atuação fossem chocantes. John foi o único a fazer um pedido em relação ao elenco: insistiu em que fossem contratados Nat Jackley, um comediante de *music-hall* à moda antiga, que ele sempre admirara, e também dois anões ("John sempre queria um anão ou dois por perto", notou Ringo). A fim de completar o restante da trupe, escarafuncharam a *Spotlight*, revista de currículos de atores alternativos de teatro – atores gordos, mulheres de peitos grandes, contorcionistas de aparência grotesca –, além de convidar Victor Spinetti, que tinha atuado em seus filmes anteriores. Neil e Mal contrataram os atores, e então alugaram um ônibus de 62 assentos, um velho modelo de cor amarela, sobre o qual fizeram pintar o logotipo *Magical Mystery Tour*, desenhado por Paul.

A caravana partiu em direção ao West Country, logo após o meio-dia de 11 de setembro de 1967, e teve como ponto de partida a Allsop Place, uma via de acesso localizada atrás da estação de metrô Baker Street, que fora usada como ponto de partida de todas as primeiras turnês de rock'n'roll, feitas de ônibus. A bordo, estavam 33 atores, quatro *cameramen*, um assistente de som, um assistente técnico, as quatro secretárias do Beatles Fan-Club e uma corte de amigos, com Paul McCartney fazendo as vezes de guia turístico e mestre-de-cerimônias.

Seria inútil tentar destacar cada parada no percurso da *Magical Mystery Tour*. Em grande parte, foi tudo uma confusão – cinco dias de gravações caóticas e desconexas nos locais de filmagem, no Surrey, no Devon e arredores, com visitas a praias da Cornualha, na costa atlântica, e a Somerset. "Nós saíamos do ônibus: 'Vamos parar aqui', e 'Vamos fazer isso e aquilo'", lembrou Ringo. "Depois colocávamos a música sobre as cenas." Às vezes a coisa funcionava, mas com freqüência surgiam problemas técnicos e de logística que minavam os esforços deles. Além disso, a turnê estava longe de ser mágica ou mesmo misteriosa, já que o ônibus era seguido, por toda parte, por um comboio de aproximadamente vinte carros, lotados de jornalistas, fãs e parasitas da mídia, que bloqueavam os caminhos e congestionavam o tráfego. Farto daquilo, a certa altura John Lennon saltou do ônibus e arrancou as faixas pintadas das laterais do veículo.

Os Beatles tinham a intenção de passar mais uma semana filmando seqüências em um cenário dos Shepperton Studios, fora da cidade, mas, na pressa de continuar o trabalho, esqueceram-se de reservar tempo para fazer as filmagens, ali ou em qualquer outro lugar. Todos os estúdios num raio de 80 quilômetros já estavam reservados – muitos deles por Stanley Kubrick, que estava no meio das filmagens de *2001: Uma odisséia no espaço* –, e foi necessária uma boa dose de improviso. Graças ao engenho de um funcionário da NEMS, que alugou os hangares vazios do aeródromo de West Malling, no Kent, uma base deserta usada pela força aérea dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, foi possível rodar as seqüências de cenas internas.

No final, os Beatles dispunham de cenas em número suficiente para compor o equivalente a uma hora de filme, mas todos os envolvidos no projeto sabiam que o resultado final não seria uma das obras-primas do grupo. Paul assumiu a direção, depois de constatar que três *cameramen* haviam feito um trabalho malfeito. "Foi uma experiência de completo amadorismo", diz Peter Brown, que acompanhava, com crescente apreensão, as contas no valor de 40 mil libras que se empilhavam na NEMS. "Se Brian estivesse vivo, ele teria conduzido o trabalho de maneira mais profissional – ou dissuadido os Beatles do projeto. Mas, sem ele, a sede de Paul não se saciava."

Já no escritório da NEMS, ficou claro que ninguém estava cuidando da loja. A NEMS precisava de uma pessoa experiente, alguém que vivesse e respirasse o negócio da música, para assumir as rédeas da empresa – e rapidamente. Mas quem? Os empresários em potencial não passavam de um bando de inúteis.

Peter Brown era, basicamente, o "secretário social" de Brian, e, assim como Alistair Taylor, era considerado um "amigo dos tempos de Liverpool" – por essa razão, não era considerado sofisticado o suficiente para peitar os chacais de Londres. O mesmo valia para Neil Aspinall, que, por estar postado na linha de frente dos negócios dos Beatles, talvez fosse a

escolha mais óbvia de profissional apto a assumir o cargo. Porém, o próprio George Martin achava que Neil não era "influente" o bastante, e, revelando um preconceito tipicamente britânico, dizia que ele "não tinha nível suficiente" para lidar com os executivos da alta sociedade que administravam as grandes gravadoras.

Durante a primeira semana de filmagem de *Magical Mystery Tour*, Stigwood tomou conta dos negócios sozinho. Ele foi ao escritório de Peter Brown e ordenou que este marcasse um encontro com os Beatles, com a finalidade de lhes apresentar suas credenciais e discutir o futuro da empresa de gerenciamento. Na segunda semana de setembro, enquanto os Beatles estavam em Hayward's Heath, ele colocou as cartas na mesa, durante um almoço, no hotel que funcionava como escritório de produção do filme.

De um lado da mesa, os executivos – Robert Stigwood, David Shaw, Clive Epstein e Peter Brown –, sentados lado a lado, com expressão grave e olhar culpado. Do outro lado, atrás de dois pratos com pilhas de sanduíches, de frente para eles como se compusessem um júri, estavam os Beatles e Neil Aspinall, com os braços cruzados sobre o peito. Stigwood, homem expansivo, usou seu charme para explicar que, antes da morte de Brian, havia um vácuo na empresa de gerenciamento dos Beatles, mostrando como sua própria administração tinha conseguido arranjar as coisas nos últimos seis meses. Clive, ajeitando-se na cadeira, e com uma expressão de culpa estampada no rosto, fez que sim com a cabeça. "Agora que Brian não está mais conosco", disse Stigwood, "eu sou o sucessor natural dele e pretendo assumir a operação."

Os Beatles ouviam passivamente a exposição de Stigwood, enquanto a fumaça de seus cigarros formava uma nuvem no espaço apertado. Os olhos deles não davam nenhuma pista do que estavam pensando. Finalmente, John permitiu que sua expressão facial demonstrasse dúvida e desagrado, e disse: "Nós não conhecemos você. Por que é que faríamos isso?" Paul acrescentou, sem dar a Robert o tempo de responder: "Antes de mais nada, não temos a menor idéia do que está se passando. Mas isso não tem importância, pois não é da nossa conta. Temos nosso próprio pessoal para cuidar da gente e, tirando isso, não precisamos de mais nada". Eles não estavam interessados em ter um empresário naquele momento, disse Paul. Stigwood poderia continuar a administrar os interesses da NEMS, se Clive assim o quisesse, mas isso nada tinha a ver com os Beatles.

Apesar da fria recepção, Stigwood continuou a dar ênfase a seus argumentos. "Por que não deixar as coisas tomarem seu rumo natural?", perguntou ele. "*Porque*", John lembrou-o, "a *NEMS foi construída a partir do sucesso dos Beatles*, não do Cream ou dos Bee Gees". Se Stigwood quisesse discutir o envolvimento do grupo com a empresa, eles *talvez* poderiam considerar a hipótese de permanecer com ela – mas não, de qualquer modo, com participação minoritária. As porcentagens teriam de ser invertidas, com os Beatles passando a ter o

controle de 51% das ações. Stigwood, no entanto, recusava-se a aceitar isso. Ele se lembrava de ter contabilizado mentalmente os sacos de dinheiro que saíam da NEMS, a maior parte dele desperdiçado com Magic Alex, e pensava: "Uma empresa de sociedade anônima não pode funcionar a menos que eu possa controlá-la e dizer: 'Não temos 100 mil libras para gastar esta semana'".

Stigwood precisava estar no controle da firma, e os Beatles ansiavam por liberdade completa – e nenhum lado estava disposto a ceder um milímetro sequer. Claro que os 70 por cento que pertenciam a Brian deixavam aberta a possibilidade de ocorrer uma tomada hostil de controle da empresa. Tal atitude, em si, não se formulara como ameaça, embora alguns participantes da discussão entre o empresário e o grupo passassem a impressão de que ela poderia ser considerada, motivando os Beatles a emitir uma declaração pública a respeito. "Eles estariam dispostos a colocar dinheiro na NEMS caso surgisse alguma probabilidade de alguém de fora adquirir a empresa", disse um porta-voz da empresa à revista *New Musical Express*. "Os Beatles não retirarão suas ações da NEMS. As coisas continuarão como estavam antes."

Após certa insistência em vão, Stigwood concordou em desligar-se da NEMS, levando consigo o Cream, os Bee Gees e alguns outros artistas como alicerce de uma nova empresa, a Robert Stigwood Organization, que viria a crescer e se transformar em império multimídia; o restante do elenco da empresa permaneceria, por enquanto, sob o débil comando de Clive Epstein, com Vic Lewis na administração (tempos depois, Stigwood diria: "Apertamos as mãos, e acho que jamais tivemos desavenças em relação a isso". Na época, no entanto, ele exigiu uma indenização de 25 mil libras para se retirar sem alarde, o que, segundo Ringo, "foi um preço bastante razoável" – que pagaram para alcançar a liberdade).

Depois de todo esse tempo, os Beatles finalmente passariam a trabalhar por conta própria, e estavam livres, enfim, para tomar qualquer decisão do modo que eles próprios achassem mais conveniente.

[III]

Durante a primavera de 1967, enquanto a Grã-Bretanha lançava um ataque generalizado ao conformismo, os Beatles apressavam-se em consolidar seus interesses. A *holding* criada anteriormente, a Beatles Ltd., foi oficialmente rebatizada Apple Music Ltd., e a partir disso sete subsidiárias foram formadas: Apricot Investments Ltd., Blackberry Investments Ltd., Cornflower Investments Ltd., Daffodil Investments Ltd., Edelweiss Investments Ltd., Foxglove Investments Ltd. e Greengage Investments Ltd., cada uma delas subvencionada

com uma dotação financeira substancial. Dinheiro não era problema. "Havia uma enorme quantia – bem mais de 1 milhão de libras – que tinha sido acumulada pela EMI enquanto o novo contrato estava sendo negociado", afirma Peter Brown. "Os Beatles receberam 25% do valor total – e foi *essa* a importância investida na criação da Apple."

Paul sempre alegou que a Apple recebera esse nome por causa da primeira frase que as crianças aprendem nos bancos escolares ingleses: "*A is for Apple*"*. A imagem transmitida pela maçã era inconfundivelmente simples e pura. Tinha uma natureza determinada, essencial, vital. Mas, assim como a fruta da Bíblia, esta maçã mostrou-se uma tentação pecaminosa e irresistível, e, assim que os Beatles provaram dela, nada puderam fazer para impedir sua própria expulsão do Éden.

Originalmente, a intenção era que a empresa – que gozava de isenções de impostos – operasse no ramo de imóveis. Clive Epstein e Harry Pinsker, principal consultor financeiro da NEMS, projetaram um empreendimento comercial ambicioso de venda de terras, um negócio que, certamente, não atraiu os Beatles. Nesse negócio, perderiam o benefício da isenção de que dispunham, passando a ser taxados em 86 por cento de seus ganhos. "Passamos a nos reunir no conselho da empresa para discutir idéias e planos como esse", lembra Alistair Taylor, que foi indicado para o conselho executivo, reestruturado após a morte de Brian. "Porém, a cada vez que tínhamos uma idéia e a apresentávamos aos rapazes, a reação era: 'Vocês estão brincando! Isso é uma bobagem!'." O conselho propôs, então, abrir uma rede de lojas de discos chamada Apple, mas "a venda de discos foi descartada pelos Beatles, por ser uma coisa demasiadamente comercial". Clive Epstein deu outra idéia. "Ele queria abrir uma rede de lojas de cartões – cartões com fotografias, cartões de Natal e convites, cujos dizeres seriam escritos pelos próprios Beatles", explica Taylor. A idéia pareceu um conceito "revolucionário" aos olhos dos demais membros, um investimento seguro, e os Beatles foram consultados para dar sua aprovação. Clive chegou a encomendar alguns modelos de cartões para análise do grupo. Os Beatles olhavam, passavam os cartões adiante, olhavam no verso, de cima para baixo. Após um silêncio constrangedor, John deu o veredicto, sem rodeios: "Porra, que negócio mais chato!"

Para os Beatles, tudo isso só servia para mostrar como o conselho da NEMS estava fora de sintonia no que se referia à representação de seus interesses. "Tente imaginar os Beatles com uma merda de uma rede de lojas de calçados no varejo", disse John, furioso. "Era assim que eles raciocinavam."

Não: se a Apple tivesse de existir, ela não seria administrada pelos executivos, mas pelos Beatles. Afinal, eles tinham acabado de fazer um filme por conta própria. Eles sabiam

---

* *"'Apple' ["maçã", em português] começa com 'a'." (N. do T.)*

muitas coisas sobre o processo de gravação. Paul considerava a si próprio um bom homem de negócios. Eles tinham um recurso secreto – Magic Alex – e um estoque de músicas fabulosas. Por que é que não deveriam agrupar suas faculdades criativas e administrar sua própria empresa? "Nós vamos, simplesmente, fazer... *tudo!*", disse John a Pete Shotton, durante uma visita logo após o fracasso da idéia das lojas de cartões. "Vamos comercializar equipamentos eletrônicos, roupas, vamos lidar com edição, com música. Descobriremos talentos e revelaremos novos artistas." Shotton diz que não havia, nessa fala, nada do cinismo indiscriminado que normalmente dava um tom de amargura às opiniões de John. "Ele estava *muito* entusiasmado com o projeto Apple."

E o entusiasmo de John foi contagiante. Terry Doran, velho amigo de Brian, de Liverpool, foi recrutado para administrar a Apple Music Publishing e gerenciar bandas novas, um negócio do qual ele não entendia praticamente coisa nenhuma. George envolveu-se com o lançamento de uma rede de discotecas, começando com a fundação da mais importante delas, em Nova York. Paul iniciou conversações com Mick Jagger sobre uma eventual parceria entre os Beatles e os Rolling Stones para abrir seu próprio estúdio de gravação, considerando a possibilidade de abrir um selo em conjunto. Magic Alex ficou encarregado, mediante um salário de 40 libras semanais e 10 por cento dos lucros, de patentear e começar a produzir suas invenções amalucadas por meio de uma subsidiária da Apple Electronics.

No início, porém, a Apple abriu uma empresa de roupas. Os Beatles estavam fascinados com a idéia de ter sua própria butique cheia de "roupas na crista da onda". Pelo menos, como observou John, as mercadorias seriam "algo que nós próprios gostaríamos de comprar". Se os Beatles aprenderam alguma coisa com o sucesso, com a situação de superastros, essa coisa foi a extensão de sua enorme influência. Os fãs os observavam com olhos de lince: a maneira como eles falavam, sua aparência, o que eles diziam e vestiam tornavam-se tão importantes quanto aquilo que eles cantavam. A popularidade dos cabelos compridos, por si só, testemunhava o impacto do estilo beatles. Paul admitia que eles já "se vestiam com roupas muito interessantes", muitas das quais tinham sido criadas pelo grupo de artistas gráficos The Fool. Se eles aprofundassem os negócios com esse grupo, provavelmente ganhariam uma fortuna.

É verdade que os Beatles já tinham uma fortuna, o que significava que poderiam concentrar-se menos nos lucros e mais na distribuição da riqueza. O dinheiro não era tudo, insistiam; o dinheiro era uma armadilha. O dinheiro, de alguma maneira, comprometia a verdadeira criatividade. Também não tinham a intenção de ser vistos como um bando de magnatas "alternativos", jovens. "O objetivo não é criar um negócio extremamente poderoso", disse John. "Já passamos dessa fase. Isto aqui é, sobretudo, uma brincadeira, para ver se [...] conseguimos criar coisas e vendê-las sem cobrar o triplo do custo do produto."

Discutiu-se uma variedade de conceitos para a nova empresa. John gostou da idéia inicial de Paul de "vender tudo na cor branca". No fim, porém, o estilo das roupas seria decidido exclusivamente pelo pessoal do grupo The Fool. A única preocupação dos Beatles era que a loja fosse "um lugar bonito, onde pessoas bonitas pudessem comprar coisas bonitas".

No início de 1967, como parte de um investimento de longo prazo, os Beatles tinham comprado um simpático prédio pequeno, de três andares, situado numa zona comercial, no número 94 da Baker Street, na esquina com a Paddington. Era o local perfeito para um empreendimento novo voltado aos jovens – a poucos passos da Oxford Street, num ponto ainda próximo do comércio caro tradicional, mas localizado junto à área de pedestres; em outras palavras: um lugar chique e popular ao mesmo tempo. O último andar oferecia um espaço adequado para os escritórios da administração da Apple, embora eles não fossem grande coisa. De qualquer forma, eles ficariam instalados bem próximo da loja, de maneira que os Beatles pudessem ter controle sobre o que estava se passando no andar de baixo.

Embora a questão do local já tivesse sido decidida, pessoas próximas aos Beatles passaram a sentir-se cada vez mais incomodadas com o pessoal do The Fool. Logo de saída, os artistas manifestaram suas reivindicações diante de Harry Pinsker, pedindo a ele um contrato de emprego, com luvas de 40 mil libras pela assinatura do contrato. Pinsker, o contador relativamente conservador que controlava as finanças dos Beatles, disse ter ficado "horrorizado" com esse pagamento e aconselhou seus clientes a reconsiderar a aceitação da proposta, que ele considerava uma despesa supérflua. Porém, os Beatles não ligaram para isso. "Dê o dinheiro a eles", disseram a Pinsker, abrindo, com isso, as comportas.

The Fool faziam-se passar pelo próprio retrato da perfeição da contracultura, um trio de silfos requintados e de rostos pálidos, mais autoconfiantes do que uma sibila. As roupas usadas por eles no dia-a-dia provavelmente eram copiadas de um espetáculo de costumes da era eduardiana. De acordo com uma descrição feita pelo *New York Times*, "eles usam toucas ciganas, pelo menos dez colares (distribuídos entre os três), sinos dependurados, calças justas, botas, jaquetas que aparentam ser do século XVI, blusões longos e de manga comprida e cintos de cetim caídos em volta dos quadris". A imagem que eles cultivavam em público, do artesanato usado em seus projetos aos ornamentos aplicados em suas roupas, "repletas de estrelas e de luas", dava a impressão de que eles eram artistas repletos de poesia.

Porém, o verdadeiro dom do trio era a astúcia. Como Magic Alex, eles deixavam os Beatles deslumbrados com sua fala *hippie* e ambígua sobre uma felicidade espiritual, sobre como a butique teria "uma imagem de naturalidade"; ela se aproximaria de "um paraíso", cujo princípio orientador não estava baseado no "pão", mas no "amor" e em "despertar as pessoas". Chapados e deslumbrados, aquilo era tudo o que os Beatles precisavam ouvir. John, embriagado com a vibração da atmosfera de paz e amor, incitou Pete Shotton a en-

volver-se com o projeto. "Você deve mudar-se para Londres, para administrar o negócio", Shotton lembra-se de ter ouvido de John. "Venha administrar – administrar a Apple." Para Shotton, cuja maior experiência era a gerência de um supermercado que John havia comprado para ele, aquilo parecia um rebaixamento na carreira profissional. No entanto, ele diz que a princípio não compreendeu John direito; John estava lhe oferecendo "o negócio todo" – o negócio da Apple inteiro. "Eu não posso assumir tudo isso", protestou ele, abalado com a oferta, mas John foi inflexível. "Vamos lá", insistiu ele, "isso tudo não passa de uma brincadeira. Estamos somente gastando dinheiro, nos divertindo. Ninguém sabe o quer fazer, portanto faça uma experiência."

No fim das contas, Shotton transferiu a administração do supermercado para a mãe e juntou-se à Apple. Sua primeira tarefa – fazer a butique da Apple decolar – deu-lhe uma visão esclarecedora da encrenca que estava herdando. Quando chegou à Baker Street, a cena toda o fez lembrar de um manicômio. "Todos viviam fumando maconha e tomando ácido", conta Shotton. "Então, para eles, qualquer coisa podia ser feita, qualquer coisa era possível." Magic Alex chegou a ser incumbido, com uma despesa considerável, de providenciar um sol artificial que iluminasse o céu sobre a butique. Muitas vezes, eles falavam vagamente sobre o planos de abrir antes das festas de fim de ano. Meio dopados, os Beatles fixaram os olhos no calendário e escolheram uma data, completamente ao acaso – 2 de novembro. "Vamos abrir nesse dia", decidiram. *Dali a apenas cinco semanas!* Shotton diz que tentou convencê-los da necessidade de mais tempo; havia uma quantidade grande de pendências a resolver e detalhes a cuidar, sem falar da necessidade de guarnecer as prateleiras com roupas e quinquilharias. Nada disso, no entanto, impediu os Beatles de anunciar à imprensa a grandiosa inauguração. A loja estaria pronta, eles garantiram a Pete. De algum modo, esse tipo de coisa se acomodava naturalmente.

No entanto, já era 5 de outubro, e a loja inteira ainda tinha de ser montada. "Era um muquifo", lembra Shotton, "uma completa bagunça."

Enquanto isso, The Fool requisitaram a verba para uma viagem de dez dias ao Marrocos, com a intenção declarada de comprar tecidos e jóias, mas na realidade como uma desculpa para "comer *majoun* [a lendária e tradicional droga marroquina de frutas secas com mel e *cannabis*] e fumar haxixe". Quando eles voltaram ao trabalho, estavam arrebatados pela extravagância; a produção de suas linhas de roupas custava mais do que a última coleção de Coco Chanel. Sedas, veludos, tapetes bordados e brocados de todas as capitais internacionais da moda eram incorporados à sua linha "não-tão-pronta-para-vestir". "As roupas pareciam mais fantasias do que roupas que se podem usar no dia-a-dia", escreveu um crítico. "Uma mistura de trajes de bobo da corte, de arlequim e de Peter Pan, com cores do arco-íris, bainhas em ziguezague [...] malhas de balé e casacos usados em óperas, para *hip-*

pies." Era um conjunto de casa de bonecas com roupas de corte precário – bonitas de olhar, mas nada práticas. "Tínhamos de encontrar pessoas que *fizessem* essas roupas", conta Pete Shotton, "e, quando finalmente as encontramos, as roupas produzidas eram uma merda." As costuras arrebentavam, as mangas não combinavam, os tamanhos nunca estavam na medida. Simon Posthuma, o cabeça dos The Fool, exigiu ainda que as etiquetas para suas criações fossem tecidas com seda pura. "Fiz alguns cálculos e constatei que as etiquetas, na verdade, custariam mais do que as próprias roupas para serem produzidas, então finquei o pé." Mas John fez sua opinião prevalecer: "Esta é uma forma de arte diferente", disse ele, dando uma aula a Pete. "Além disso, pouco importa se ganharemos ou não dinheiro. Se conseguirmos transmitir essa mensagem com nossas etiquetas, devemos fabricá-las. Vamos lançá-las assim mesmo."

A pressão começou a ficar maior à medida que se aproximava o dia da inauguração, e a data teve de ser adiada – para o início de dezembro, pelo menos. Mas teria de haver algum tipo de compensação, alguma coisa palpável, que tanto a imprensa quanto o público pudessem *ver*, e que justificasse, em certa medida, o atraso.

Sem problemas. Durante o fim de semana de 10 a 12 de novembro, enquanto os Beatles estavam preocupados em gravar o vídeo de seu novo compacto, "Hello Goodbye", The Fool começaram a pintar a antiga fachada de tijolos brancos da loja, armando um andaime e envolvendo-o com encerados, de modo que o trabalho pudesse ser feito em sigilo. "Eles se recusavam a dizer a qualquer um de nós a aparência que a fachada teria", diz Alistair Taylor. Ninguém, com exceção dos estudantes de artes contratados para executar o painel, tinha permissão de espiar o trabalho em curso. Até os Beatles eram mantidos a distância, como normalmente se faz com crianças ávidas de curiosidade. "Quando finalmente chegou a hora de tornar público o trabalho, todos nós nos juntamos na rua. O encerado caiu de maneira dramática e, sob ele, estava um incrível mural psicodélico na fachada do pequeno edifício, um autêntico gênio de dois andares, com estrelas, luas e fadas e coisas desse tipo. *Minha nossa!* Nós ficamos absolutamente pasmados. Era fabuloso! As pessoas debruçavam-se das janelas dos prédios e dos ônibus para olhar. Qualquer motorista que entrava na rua quase batia no carro da frente, cujo chofer também tinha parado para olhar."

"A pintura era maravilhosa", disse Paul, fazendo eco à opinião compartilhada pelos demais Beatles com a maior parte do público. Na cidade toda, o mural da butique da Apple tornou-se assunto de conversa. Londres jamais vira algo parecido. As pessoas vinham de todos os bairros para observar melhor, obstruindo a calçada em frente à loja, congestionando o tráfego. Ela se tornou tão popular como atração turística como qualquer um dos pontos turísticos tradicionais. Porém, a comissão de planejamento da City of Wesminster, à qual tinha sido requerida a permissão oficial para pintar a fachada – ignorando-se se ela havia ou

não dado resposta –, não mostrava muito entusiasmo com isso tudo. "Não demorou muito tempo para que fôssemos chamados pelos advogados do poder público, que disseram que teríamos de devolver ao prédio a antiga aparência", lembra Taylor. Seguiram-se três semanas de uma acalorada disputa na Justiça, até que, finalmente, o mural foi apagado pelos The Fool.

No interior da loja, a confusão não era menor. Era necessário um projeto que desse simetria ao interior, com seções e corredores, mas o estilo do estabelecimento era motivo para desavenças constantes. "Não havia direção, nenhum foco", lembra Pete Shotton. "Paul queria divisórias. Então, John chegava e dizia: 'Para que diabos estamos fazendo separações entre as pessoas?', e assim mandava arrancar as divisórias." Esse processo de idas e vindas durou alguns dias, as divisórias sendo instaladas e destruídas em seguida, até que a briga passasse a ter menos a ver com o estilo do que com o conflito de egos. Ela espelhava a competição dos dois em relação à música: cada um queria deixar sua marca própria na butique, cada um desconfiado e com ciúmes da contribuição dada pelo outro. Sem condições de tomar partido, Shotton fazia todos os esforços para agradar tanto a John quanto a Paul. Em vão. "Eles precisavam de uma pessoa enérgica, alguém como Brian, que dissesse 'não', e eu não era a pessoa que poderia fazer isso. [...] Eu só queria continuar amigo dos dois."

A butique Apple finalmente foi inaugurada – sem divisórias – em 7 de dezembro de 1967. Uma festa de gala somente para convidados estava marcada para as 8h16 da noite (uma das afetações de John), com um desfile de moda marcado para as "8h46 em ponto". Nem Paul nem Ringo compareceram – Paul estava de férias com Jane Asher, em High Park, uma fazenda isolada que ele comprara na região das charnecas da Escócia, e Ringo estava em Roma, fazendo uma ponta como o jardineiro Emmanuel, na adaptação cinematográfica de *Candy*. Não havia, tampouco, um sol artificial: seu inventor, Magic Alex, alegou falta de "energia" adequada.

A falta de energia solar, no entanto, era compensada por animados penetras à entrada, que avançavam furiosamente pelos portões. "Foi uma bagunça", diz Taylor, "uma gloriosa bagunça. Quanto piores ficavam as coisas, mais satisfeitas as pessoas pareciam. Ninguém se importava com a multidão que se comprimia no local ou com a confusão. Pequenos roubos na loja eram completamente ignorados; eram considerados uma espécie de benevolência, uma filantropia *hippie*."

John e George talvez estivessem satisfeitos com o aspecto econômico, mas não ficaram contentes com as festividades da noite de inauguração. Houve uma explosão inesperada de gritos e de empurrões para todo lado, no momento em que eles chegaram. Aquilo os fez lembrar-se da beatlemania – talvez em menor escala e mais concentrada, mas mesmo assim uma forma mutante daquele antigo frenesi. O mal-estar do grupo continuou a crescer, mais tarde, durante o "tenso jantar" com suas mulheres e com Derek Taylor, que tinha vindo dos

Estados Unidos especialmente para a noite de gala. Onde é que eles tinham vindo se meter – era o que os Beatles agora se perguntavam.

Já que não conseguiam livrar-se das garras da celebridade maníaca, eles se questionavam, havia alguma esperança de restabelecer alguma normalidade em suas vidas? Fora com esse objetivo que os Beatles tinham parado de fazer turnês; fora também por isso que tinham entrado na onda da meditação transcendental e reestruturado a Apple. Naquele momento, John e George começaram a se perguntar se haveria alguma saída possível.

◆◆◆

Se havia uma coisa com que os Beatles podiam contar invariavelmente, essa coisa era as vendas de discos. No dia seguinte ao da inauguração da butique, quando tudo parecia novamente de pernas para o ar, a EMI lançou um estojo com dois compactos de três músicas cada, com a trilha sonora de *Magical Mystery Tour*. Em si, a música nada tinha de espetacular; apenas "I Am the Walrus" e "The Fool on the Hill" atingiam os parâmetros excepcionais normalmente alcançados pelos Beatles. Sussurros de insatisfação se fizeram ouvir, vindos de pessoas do mundo *underground*. As críticas publicadas na imprensa chegaram a trazer termos como "trivial" e "fraco". Segundo alguns, havia até uma conspiração para sabotar a transmissão das músicas pelas rádios. Como resposta a um abaixo-assinado mandado por duas donas de casa, que acusavam a BBC de disseminar a "propaganda da descrença, da dúvida e da obscenidade", o guardião da estação de rádio, o conservador lorde Hill, proibiu a execução de "I Am the Walrus", com base no verso "Boy, you've been a naughty girl, you've let your knickers down"*. Essa foi uma desculpa esfarrapada para produzir manchetes à custa dos Beatles; não havia nada de indecente em *Magical Mystery Tour* – além, talvez, de sua qualidade musical pouco inspirada. No entanto, embora os críticos manifestassem reservas quanto ao lançamento atípico, não se pode dizer que houve insatisfação da parte dos fãs, que fizeram 450 mil pedidos do disco antes do lançamento, sem contar as outras 300 mil cópias prestes a ir para as lojas.

Coincidentemente, a Capitol Records anunciou que as vendas de "Hello Goodbye" nos EUA tinham atingido a marca de 1 milhão de cópias no mesmo dia, uma notícia estimulante que compensava as grandes perdas que o grupo estava tendo com a butique Apple. "Os estoques da loja eram suficientes", lembra Peter Brown, "mas não havia controle de estoque. Ninguém sabia onde estavam as mercadorias; pessoas roubavam produtos a torto e a direito, boa parte deles era pilhada por jovens funcionários que passavam o tempo inteiro drogados". As cabines de provas protegiam qualquer comprador que decidisse esconder

---

* *"Rapaz, você foi uma garota indecente, você abaixou as calcinhas." (N. do T.)*

algo sob as roupas ou dentro de sacolas. Nenhuma pergunta era feita. Invariavelmente, mais produtos eram roubados do que comprados na butique Apple. "Foi *um desastre*, do início ao fim", diz Alistair Taylor, que passava pelos corredores todos os dias, a caminho do escritório no andar de cima. Peter Brown conclui: "*Qualquer pessoa* que colocasse a mão em *qualquer coisa* conseguia foder com tudo, e em grande estilo. Era uma confusão, um *desastre*".

Em meio a essa sucessão de destruições no varejo, um outro desastre começava a aparecer. Em 16 de dezembro, Paul reuniu os Beatles e seus amigos para projetar a versão final de *Magical Mystery Tour*. Eram cerca de 50 minutos de uma costura maluca de cenas – "sem forma, desconexas, desarticuladas e amadorísticas", segundo alguns críticos – cortadas e coladas sem o menor respeito pela seqüência narrativa. "Não havia enredo", admitiu Paul, "[...] isso era deliberado." Mas a idéia criada por ele, acompanhada pela afirmação de que a essência do filme era "mágica", não se sustentava. "Ninguém tinha a mais vaga idéia do que se tratava", segundo Neil Aspinall. Ouvia-se o constante arrastar de cadeiras e tossidas ao longo da aparentemente infinita projeção, durante a qual as pessoas pediam licença, supostamente para ir ao banheiro, e não mais voltavam. "O filme parecia horrível, era um desastre", lembra George Martin, que assistiu estupefato à projeção, boquiaberto de horror, enquanto os outros, sentados em redor, mostravam seu desprezo, qualificando o trabalho de "pretensioso e empolado". No final, John disse a Ray Coleman que aquele era o "mais caro filme caseiro já rodado", uma observação que, tendo ou não a intenção de ser motivo de vanglória, não estava longe da verdade.

Os Beatles tinham esbanjado aproximadamente 40 mil libras com *Magical Mystery Tour* – até aquele momento. A maior parte das despesas, talvez mais que isso, eles esperavam recuperar com a exibição do filme. Mas quem, em sã consciência, concordaria em cobrir o custo de um espetáculo tão precário? Uma rede de cinemas não faria isso; o caos era curto demais para ser qualificado como longa-metragem. Peter Brown, que "achava o filme horrível", tinha sido designado por Paul para ajudar a vendê-lo. Inicialmente, em novembro, eles ofereceram o filme à BBC e à ITV como especial de Natal; Brown conta que a BBC "estava salivando com a idéia, até o momento em que eles deram uma olhada no produto final". A ITV descartou a exibição, alegando problemas em sua programação. Paul Fox, o diretor da BBC1, afirmou: "Tive de assistir ao filme quatro vezes, até começar a entendê-lo". Ele admitiu que "havia partes longas que não eram nada profissionais", mas considerava que "o filme também tinha momentos dramáticos e comoventes, que achei fascinantes". Afinal das contas, tratava-se dos Beatles, que eram tidos como uma boa atração certeira, como qualquer outra coisa de sucesso na tevê. Mesmo considerando que aquela confusão seria encarada como uma coisa extravagante na telinha, a Fox "achou que valia a pena exibi-la".

Brown, no entanto, não partilhava essa opinião. Ele se preocupava com o golpe que aquilo certamente significaria para a reputação imaculada dos Beatles e insistiu em que Paul reconsiderasse a tentativa de exibi-la. "Após a reação pouco entusiasmada da BBC", diz ele, "eu tentei sugerir que deixássemos de lado nossa proposta – a exibição do filme por 40 mil libras –, e que seguíssemos adiante com outros projetos. Mas Paul não tinha consciência de que a película era um caos e insistiu em fechar negócio." A BBC concordou em exibir o filme duas vezes – em preto-e-branco, no *Boxing Day** e novamente, em cores, em 5 de janeiro, mediante a quantia irrisória de 9 mil libras. Em vez de tomar isso como um insulto, Paul insistiu em dizer que o dinheiro nunca havia sido o problema. "Dane-se", pensou ele, "isso não é a coisa mais importante." Todos sabiam que o número de telespectadores diante da tevê no *Boxing Day* era o maior do ano. A audiência que eles teriam não tinha precedentes. Como Paul previra, cerca de 20 milhões de espectadores, que tinham "comido peru e tomado vinho em excesso", sentaram-se em suas salas em toda a Grã-Bretanha, à espera do "pudim de Natal especial": os Beatles, em *Magical Mystery Tour.*

Infelizmente, dessa vez, tudo o que eles consumiram foi ainda mais peru, e não foi surpresa a reação impiedosa dos críticos: "Chocante!", condenou o *Daily Mail*, "é pior do que horrível." James Green, que fazia a cobertura da programação televisiva para o *Evening News*, fez uma lista de adjetivos e expressões críticas que qualificassem adequadamente o filme, aconselhando aos leitores que "escolhessem entre as seguintes: uma bobagem, um disparate, caótico, um fracasso, insosso, *nonsense*, vazio e chocante". Da mesma forma, o *Daily Mirror* escolheu "uma bobagem [...] um disparate [...] *nonsense!*" O *Daily Express* condensou seus insultos na expressão "uma bobagem espalhafatosa", acrescentando: "Toda esta saga entediante confirmou uma antiga suspeita: os Beatles [...] ganharam tanto dinheiro, que agora se dão ao luxo de agir com desdém em relação ao público". Pedia-se punição para os culpados. "Quem quer que tenha autorizado a exibição do filme no canal BBC 1", escreveu o *Daily Sketch*, "deve ser condenado a passar um ano sentado de cócoras, aos pés do Maharishi Mahesh Yogi."**

No entanto, Paul tinha outras coisas em mente. Durante as férias, "surpreendendo, em certa medida, a si próprio", ele reuniu a família e anunciou o noivado com Jane.

---

* *O primeiro dia útil depois do Natal. (N. do T.)*

** *No entanto, como a confirmar que em nada na vida existe unanimidade, um cineasta de primeira linha como Steven Spielberg revelou ter grande admiração por* Magical Mystery Tour. *(N. do E.)*

Capítulo 34 | Outro ambiente

[I]

Durante os primeiros dez anos da saga dos Beatles, as mulheres sabiam qual era o seu lugar. Uma fã gritava, chorava, embarcava em alguma fantasia pessoal, e, diante da remota possibilidade de um encontro mais próximo, podia atirar-se impulsivamente para perto de um deles, esperando no mínimo um sorriso em troca. Uma garota de sorte talvez conseguisse passar a noite com um deles. Porém, para uma namorada ou esposa, o papel a desempenhar era rígido. Elas eram, na melhor das hipóteses, uma peça no grande esquema; na pior, um peso. Com exceção dos confortos de estar junto a eles, que eram ótimos, as desvantagens de ser casada com um dos membros do grupo superavam os benefícios. Antes de mais nada, não havia espaço para uma mulher naquele palco superlotado. Elas abriam mão de sua individualidade para apoiar a carreira dos rapazes e, assim, eram engolidas inteiramente pelo monstro da beatlemania.

Os Beatles eram uma fraternidade fechada incondicionalmente em si própria – um por todos e todos por um. Cynthia Lennon, com ciúme dessa afinidade, chamou-a de "casamento de quatro cabeças... [que] estavam sempre em harmonia". "Sempre" pode ser uma palavra muito forte, mas, quando era preciso cerrar fileiras, os Beatles se uniam com uma força sem equivalente; não havia nada nem ninguém capaz de se infiltrar no meio do grupo. Neil Aspinall e Mal Evans – às vezes – conseguiam entrar, mas isso só tornava sua devoção e lealdade submissas ainda mais dolorosas. Talvez esses dois, mais do que qualquer outra pessoa, reconhecessem os limites da verdadeira amizade; depois de dias inteiros, que podiam começar com intermináveis horas ao volante e terminar com a tarefa de carregar equipamento pesado e de realizar trabalhos que alguns poderiam considerar humilhantes, uma palavra, até mesmo um olhar, freqüentemente bastavam para lembrar-lhes quem realmente eram – e eles ficavam de fora, espiando, como todo o mundo.

As mulheres dos Beatles, por outro lado, nem conseguiam chegar tão perto como esses dois assistentes. As decisões eram sistematicamente tomadas sem a participação delas. Sua opinião raramente, ou nunca, era solicitada. Era inconcebível que se fizesse qualquer comentário com as mulheres a respeito de um projeto imaginado e aprovado por um dos beatles, mesmo algo tão importante quanto a Apple. "No que dizia respeito aos negócios", diz Alistair Taylor, "as garotas normalmente eram as últimas a saber."

As mesmas regras valiam para a música. John e Paul podiam executar uma música que tinham acabado de escrever para Cynthia ou Jane, mas apenas em raras ocasiões especiais – como na apresentação de "All You Need Is Love" – as mulheres não eram barradas. Nenhuma mulher jamais havia sido convidada a entrar no estúdio – e, até onde se pode determinar, nenhuma o havia pedido. Na visão de Paul, o estúdio era sacrossanto, a relação dos Beatles com ele era igual à de "quatro mineiros que descem para o poço" – e "você não precisa de mulheres lá embaixo no poço, precisa?"

Nas noites em que os Beatles terminavam o trabalho numa hora respeitável, iam para casa trocar de roupa, pegavam as garotas e iam até alguma casa noturna, onde se espremiam num banquete particular, como numa espécie de clube privé. A conversa girava exclusivamente em torno dos músicos e de suas vidas. Se as mulheres falavam alguma coisa, era entre elas. De vez em quando um deles via um amigo e desaparecia pelo resto da noite – simplesmente saía sem dizer palavra –, de forma que sua companheira tinha de encontrar uma forma de voltar para casa, não importava a hora. Outras vezes, uma das moças podia ficar sentada no banco de trás de uma limusine durante um tempo absurdo, esperando até depois que o último vagabundo tivesse vindo lhe apresentar seus respeitos.

Apesar disso, esses sacrifícios eram feitos sem reclamação. Em parte, é claro, porque nunca tinha sido de outro jeito. Os Beatles haviam escolhido mulheres – Cynthia, Jane, Maureen e Pattie – que aceitavam seu modo de vida incomum e estavam dispostas a tolerar os rigores exigidos por esse papel, sem resistência nem ressentimento – e sem fazer muitas perguntas. Não existem personagens mais abnegados que elas na saga dos Beatles. As mulheres surpreendiam até umas às outras com sua consideração e cuidados. Cynthia, que passava as manhãs em silêncio monástico para que John pudesse dormir até as 2 horas da tarde, ficava encantada com as preocupações de Maureen por causa de Ringo durante as maratonas de gravações que duravam a noite inteira. "Em vez de ir para a cama", Cyn lembrou, "ela esperava em casa acordada e, quando ele chegava, servia um maravilhoso jantar com carne assada, mesmo que fossem 5 da manhã." Jane uma vez contou a uma amiga como admirava Pattie por encher a casa de incenso todos os dias, preparando-se para a chegada de George.

Também não existem personagens mais complacentes. Durante os longos períodos de exposição dos rapazes aos holofotes, as mulheres administraram os imprevistos com

competência. Elas enfrentaram a loucura e a adoração dos ídolos, a maconha e o LSD, os remédios e as viagens mágicas e misteriosas. Lidaram com a imprensa cruel e instável que invadia a privacidade de suas famílias. Ficaram em casa sozinhas, vagando pelas mansões vazias durante as longas viagens e as sessões de gravação ainda mais longas, administrando o isolamento imposto pelo estrelato. Ouviam os boatos de infidelidade e os afastavam como fumaça. Colocavam de lado toda ambição pessoal porque eram as mulheres dos Beatles, e aquelas eram as regras.

Porém, depois de dez anos, as regras iriam mudar.

◆◆◆

De todos os papéis que haviam surgido em sua carreira, o de Mulher Subserviente dos Beatles era o único que Jane Asher se recusava a desempenhar.

Cinco anos antes, ela tinha apenas 17, quando Paul McCartney entrara em sua vida ao vir morar em casa de sua família, como namorado, jovem e inocente talvez, mas nada ingênuo. Jane não teve qualquer dificuldade para assumir o lugar que lhe cabia no séquito dos Beatles. "Havia uma coisa em seu jeito de ser que deixava todos à vontade", conta uma amiga. "Apesar de sua elegância, ela não parecia falsa nem pretensiosa."

Ainda assim, era bem-sucedida demais em sua própria carreira para aceitar um lugar secundário em relação a qualquer pessoa, muito menos a seu companheiro. Desde o início, Paul tivera dificuldade para se manter à altura dela. A agenda de Jane, que ditava as diretrizes de sua vida, estava repleta de encontros fascinantes e compromissos sociais. "Eu ficava impressionado com aquela agenda", admitiu Paul. "Nunca conheci ninguém que fizesse tanta coisa em um só dia." Eram testes, encontros com produtores de cinema e televisão, lições de canto, aulas de teatro, provas de roupa, *vernissages*, pré-estréias de filmes, recitais, inaugurações. Paul também ficava impressionado com o fato de Jane conhecer "gente que morava no campo em propriedades senhoriais", que ele considerava uma coisa "muito sofisticada".

"Paul estava completamente extático de admiração por ela", diz Peter Brown. "Ele gostava do pacote completo; era seu bilhete de entrada para o mundo que realmente importava." Mas depois de algum tempo – e bem antes de 1968 – Paul encontrou por si próprio um lugar nesse mundo que já lhe fora estranho. Ele se tornara uma figura conhecida internacionalmente, procurada por pessoas esquisitas com roupas estranhas, mas também por intelectuais e diplomatas distintos. Das margens do Mersey às mansões do Tâmisa, não havia círculo social em que não tivesse um contato. Agora era Jane quem estava com dificuldades para se manter à altura dele. Ela não tinha familiaridade com o trabalho de De Chirico, De Kooning ou Magritte, para não falar de William Burroughs, Luciano Berio, Antonioni ou

o grupo antibelicista The Fugs. E o que dizer dos personagens do *underground* que compartilhavam as simpatias idealistas de Paul? Ela não tinha motivos para se informar sobre os temas e métodos deles, assim como não tinha conhecimento de sua política subversiva. E Jane detestava drogas e drogados.

"Jane confiava em mim o bastante para me contar que Paul queria que ela fosse a mulherzinha que iria ficar em casa com as crianças", escreveu Cynthia. Outra testemunha confiável diz que Jane "havia decidido conduzir sua carreira em seus próprios termos". Ela não estava disposta a ceder, abrir mão ou ficar em segundo plano para um astro pop, não importava quem fosse ele.

Na época do noivado as coisas já estavam "muito tensas" entre Paul e Jane, de acordo com Marianne Faithfull, que via o relacionamento deles mais como "representação" do que romance. O rótulo de "companheirismo", dado por Peter Brown, parece mais generoso, embora não fosse muito exato. Ainda assim, eles haviam enfrentado muitos altos e baixos, incluindo a confissão "traumática" de Jane de que pretendia deixar Paul por causa de um namorado em Bristol. Eles também tinham superado isso – mas por pouco. Quanto ao casamento, Paul "não conseguia fazer que ela marcasse a data". Entretanto, havia alguma coisa em relação à oficialização do relacionamento, por assim dizer, que parecia aliviar a pressão e permitir que eles tocassem as outras coisas da vida. Para Paul e Jane, o noivado adiou o compromisso definitivo.

Embora ninguém mais soubesse – nem mesmo Paul, George ou Ringo –, John Lennon estava enfrentando esses mesmos problemas emocionais.

Nos meses anteriores, sua vida mudara completamente. Primeiro, seu pai, Freddie, havia reaparecido depois de uma ausência de três anos, desta vez na companhia de uma estudante de 19 anos chamada Pauline, com quem ele acabaria casando. Freddie e Pauline passaram várias semanas como hóspedes em Kenwood, período em que John e o pai lutaram para chegar a um acordo em relação ao estranhamento de toda uma vida. Várias fontes indicam que esse encontro foi difícil, controvertido, bastante diferente da reconciliação que ambos talvez esperassem. John estava sempre de saída, "nunca disponível" para o pai – isso para não falar de sua própria esposa, que, segundo Jones, "tinha começado uma vida social por conta própria".

Boa parte do comportamento errático de John pode ser atribuída a uma situação que ameaçava romper sua rotina doméstica. Para sua própria surpresa, ele estava encantado com outra mulher. Ela havia adentrado a cena no final de novembro, depois de um seminário com o Maharishi em um subúrbio de Londres, ao qual Lennon havia assistido com Pete Shotton e a esposa deste, Beth. Quando os dois casais estavam saindo da casa em que se

hospedara o guru, uma mulherzinha de cabelos negros, coberta de preto da cabeça aos pés, saiu das sombras e pediu a John carona até a cidade. Shotton se lembra de que ele tratou "aquela estranha" com o tipo de "atenção cautelosa" que um ídolo pop dispensa a uma fã. John mostrou-se pouco à vontade – Cynthia percebeu no rosto do marido um ar de "pura comoção" – e então disse: "Esta é Yoko. Vocês se importam se ela voltar conosco?"

Yoko Ono fora "particularmente insistente" na perseguição a John Lennon desde que haviam se encontrado pela primeira vez durante a exposição dela na Indica Gallery, em 1966. Durante muitos meses, ela tentara, sem sucesso, atrair a atenção dele; havia se juntado às hordas de fãs diante dos portões de Kenwood e freqüentado a escada em frente ao escritório da Apple, na esperança de conseguir um encontro "casual". Conseguiu entrar em Kenwood uma vez para chamar um táxi e deixou um anel perto do telefone – e por isso precisou voltar lá para pegá-lo. Cynthia depois lembrou-se de "muitos telefonemas [para sua casa] de Yoko, e também de uma porção de cartas para John", mas nada disso despertou suas suspeitas – ou dele, ao que parece. "John lia as cartas e as largava pela casa", disse Cynthia. Para ela, Yoko era mais uma candidata a artista tentando conseguir a ajuda de John, em busca de uma recomendação pessoal dele ou de dinheiro.

Em algum ponto da história, a atitude de John em relação a Yoko mudou. Se foi motivada pelo fim das viagens, pelo choque com a morte de Brian ou pelos efeitos da meditação é difícil determinar. O mais provável é que o tédio excessivo no casamento tenha finalmente prevalecido. O fato, no entanto, é que, entre novembro de 1967 e janeiro de 1968, alguma coisa despertou seu interesse por Yoko. Cynthia percebeu a mudança e disse que confrontou John a respeito da outra, mas a indiferença dele a fez esquecer o assunto. "Ela é maluca, é só uma artista esquisita", respondeu John. "Não se preocupe com isso." Também não havia nada de especial no livro de poemas dela, *Grapefruit*, na mesa-de-cabeceira de John. Mesmo com o aumento na quantidade de cartas e telefonemas, ele insistia: "Ela é mais uma figura excêntrica querendo dinheiro para essas porcarias vanguardistas".

Mas em janeiro aquela porcaria vanguardista passou a ter um custo impressionante. John encaminhou Yoko para uma entrevista com Pete Shotton, na Apple, a fim de obter patrocínio para um de seus inúmeros projetos. Em um escritório que ficava em cima da loja, ela disse a Pete: "Eu quero 2 mil libras". Shotton ficou atônito com o pedido. Era uma "enorme soma de dinheiro", ele conta, acrescentando que foi pego completamente de surpresa pela ordem de grandeza da solicitação. Ao recuperar-se do choque inicial, ele perguntou para quê ela queria tanto dinheiro. Somente Yoko Ono poderia explicar um conceito tão confuso quanto o que ela chamava de "Half-a-Wind"*, um ambiente cheio de objetos

---

* *"Metade-de-um-Vento." (N. do T.)*

do dia-a-dia, quase todos móveis e utensílios domésticos, "cortados lindamente ao meio e pintados de branco", como John descreveria depois. Shotton ficou pasmo com a descrição. "Vou ter de falar com alguém a respeito disso, Yoko", ele diz que respondeu a ela. "Eu não posso lhe dar 2 mil libras para cortar móveis." Yoko disparou um sorriso inescrutável e disse a ele que se tratava de uma coisa "metafísica".

"No começo, todas aquelas idéias estranhas o divertiram", conta Peter Brown; "até que ele começou a ficar curioso e, depois, mais do que isso." "Ela fez uma coisa chamada 'Dance Event', em que uma série de cartões diferentes chegava todos os dias pela porta dizendo 'Respire' e 'Dance' e 'Observe todas as luzes até o entardecer'", John contou a Jann Wenner durante uma entrevista em 1970, "e isso me irritava ou me alegrava, dependendo de como estava me sentindo." E muitas coisas em *Grapefruit* o deixavam irritado, como os "fragmentos" com instruções escabrosas como: "Use seu sangue para pintar. Continue pintando até desmaiar. Continue pintando até morrer". John, que adorava incitar controvérsias, viu em Yoko um espírito semelhante. Ela se recusava a agir de acordo com as regras de quem quer que fosse. Sim, havia o "lixo vanguardista" que ela perpetrava como se fosse arte, mas ela era diferente de todas as mulheres que ele havia conhecido, um verdadeiro desafio a ser desvendado. Ela o *excitava*.

A simples idéia de ter uma amiga secreta com potencial ilimitado o excitava. John acreditava que havia finalmente encontrado uma mulher que não estava interessada em sua fama, uma mulher que acreditava que sua arte e suas idéias eram tão importantes quanto as dele. Isso era algo intenso – nada a ver com uma eventual noite passada com alguma fã ardorosa, nem mesmo sexualmente. "Depois que eu e Yoko nos conhecemos, eu não percebi que estava apaixonado por ela", John lembrou. A atração era puramente intelectual, puramente criativa, tratava-se de uma poderosa confluência de rebeldes com idéias afins. As conversas deles, concretizadas por meio de uma série de telefonemas clandestinos tarde da noite, estavam carregadas de intimidade impregnada por uma eletricidade que prometia algo mais forte, mais profundo, mais intenso.

O problema era ele ser casado. E ela também.

[II]

Na verdade, até então Yoko havia sido casada durante quase metade de sua vida. Ela nascera no dia 18 de fevereiro de 1933, em uma família japonesa extraordinariamente próspera, descendente de samurais, tão rica e influente como a família Rockefeller nos Estados Unidos. Seu pai, Eisuke, financista cristão, fluente em inglês e francês, que comandava uma

instituição que viria a se fundir com o Banco do Japão, transferira a família para os Estados Unidos em duas ocasiões – em 1936 e, depois, em 1940, não muito antes do ataque japonês a Pearl Harbor. Esses breves períodos passados nos Estados Unidos causaram em Yoko impressões duradouras; mimada e protegida em Long Island, ela se tornou fluente na língua inglesa e foi profundamente influenciada pela cultura americana. Mas a experiência durou pouco. A Segunda Guerra Mundial quase acabou com a família Ono. Eisuke foi designado para o escritório do banco em Hanói, enquanto Yoko permaneceu em Tóquio com a mãe, o irmão e a irmã caçula. Yoko freqüentou a prestigiosa escola Gakushuin, onde estudou todas as fases da cultura ocidental até que os bombardeios cada vez mais freqüentes obrigaram a família a mudar-se para um pequeno vilarejo no sul, perto de Karuizawa.

Foi uma época de vida confusa e solitária para uma família tão orgulhosa e dominadora. A sensação de isolamento – de afastamento do seu estilo de vida – foi devastadora. Desde a mudança, em março de 1945, a família enfrentou um ressentimento aberto em relação aos seus modos refinados. Eram tratados como forasteiros por seu próprio povo, sendo saqueados e roubados. A mãe de Yoko, Isoko, foi obrigada a vender o que tinham para obter comida e abrigo. De acordo com um biógrafo, as coisas ficaram tão ruins que "eles se viram obrigados realmente a mendigar de porta em porta".

Porém, com exceção desses dez meses de exílio, durante os quais viveu entre camponeses famintos, Yoko nunca sofreu privações. Ela passou toda a infância cercada de privilégios suntuários, rodeada por criados ocupados em dar-lhe um nível de educação de acordo com sua condição social. Nada jamais lhe fora negado; depois da guerra, não houve limites para o tratamento especial que recebeu – aulas de piano, balé e etiqueta, com professores particulares. As moças japonesas criadas nessa atmosfera aristocrática e estritamente regulamentada da reconstrução assumiram um compromisso moral com o lazer, mas Yoko Ono não estava destinada a algo tão convencional. Ela sempre fora uma jovem curiosa; agora, com sua curiosidade submetida à maturidade, adquiria uma natureza mais ambiciosa. Yoko voltou para a Gakushuin, concentrando-se em desenvolver a escrita, a poesia e a música, e em 1951 entrou para a Universidade Gakushuin, onde pretendia ser a primeira mulher a formar-se em filosofia. Ironicamente, a semente da rebeldia havia sido plantada nela por sua própria mãe. "Ela costumava dizer que até uma mulher poderia se tornar diplomata ou primeiro-ministro se fosse tão brilhante quanto eu", Yoko disse em uma entrevista a uma jornalista japonesa. "Ela também me dizia que não devia ser tola e me casar, ou que não deveria ser tola e ter filhos."

Por mais rebelde que fosse, Yoko fez as duas coisas.

Em 1952 o pai de Yoko foi repatriado e recompensado com outro posto nos Estados Unidos, este mais importante e permanente do que os anteriores. O Banco do Japão lhe confiou a filial de Nova York, que dirigia todo o processo de reconstrução de Tóquio. Logo após a transferência de Eisuke, Yoko juntou-se à família nos Estados Unidos, retomando os estudos em 1953 na faculdade Sarah Lawrence, cujo *campus* ficava perto de sua casa em Scarsdale, subúrbio de Nova York. Não havia notas nem letras classificatórias dos alunos na faculdade, o que permitia ao pequeno número de estudantes criativos expressar-se de maneira independente. Yoko impressionou os professores e colegas de classe por escrever contos "especialmente engenhosos" e ter desempenho brilhante em teoria musical. Mas ela não estava satisfeita com isso. "Sabe, eu estava fazendo poesia e música e pintura, mas nada disso me realizava", ela disse em uma entrevista para a *Rolling Stone* em 1975. "Eu sabia que o suporte estava errado. Quando escrevia um poema, diziam que era muito longo, parecia um conto; e o conto parecia um poema. Eu me sentia desajustada, qualquer que fosse o veículo." Ela estava em busca de "outro ambiente", onde surgisse algo que lhe permitiria expressar adequadamente sua arte sob uma nova perspectiva.

A resposta estava a apenas 40 quilômetros de distância, na cidade de Nova York. As coisas mais extraordinárias depois da guerra haviam surgido na comunidade criativa de Manhattan, e as melhores cabeças de todas as disciplinas estavam misturando os meios como se fossem martínis. Grandes invenções borbulhavam e a partir desse caldeirão se desenvolviam grupos vigorosos. O ambiente mais sedutor para Yoko Ono era o da *avant-garde* – uma vanguarda que funcionava como combustível de foguete: nela, era possível ir para qualquer lugar, até mesmo para o espaço sideral.

Como não era tímida, ela decolou, encenando seus próprios eventos, ou "peças", como preferia chamá-las, no que se tornaria sua característica pessoal. Sua peça de estréia, "Painting to Be Stepped On", instruía os participantes a estender um pedaço de tela no chão e andar sobre ela; em outra – "Pea Piece" –, as pessoas deixavam cair ervilhas congeladas ao acaso durante todo o dia, como João e Maria. Seus trabalhos se tornaram mais chocantes – e irritantemente adolescentes – à medida que figuras vanguardistas começaram a prestar atenção neles.

Tampouco lhe faltou ser objeto de atenção no quesito aparência. Em seu primeiro ano na Sarah Lawrence, as roupas de Yoko pareciam escolhidas para que parecesse mais ocidentalizada, como se tivessem sido emprestadas de uma versão asiática do filme *Sementes de violência*. Entretanto, quando chegou ao Greenwich Village, Yoko tinha a aparência mais refinada, um ar mais severo, quase espectral: usava um suéter preto largo sobre uma malha colante preta, com o longo cabelo preto frisado e escovado abaixo da cintura. Mulheres altas ostentavam esse modelo com graça sinuosa. Mas Yoko, que era baixa e não exatamente

elegante, parecia uma personagem saída de uma tira de Charles Addams. Apesar dos traços orientais e da pele dourada, ela não era uma mulher exótica, o que contribuía apenas para um efeito etéreo. Não que Yoko parecesse estar preocupada em ser uma ou obter o outro. Se sua aparência afastasse as pessoas, ela as fixava com um olhar vazio ou com um sorriso enigmático, ao estilo Mona Lisa.

Um admirador que captou a impressão correta desse sorriso foi Toshi Ichiyanagi, excelente aluno de piano na Juilliard – na verdade, um verdadeiro prodígio cuja entrada no ambiente da vanguarda fora preparada por seu mestre, Vincent Persichetti, considerado o descobridor de Philip Glass e Steve Reich. Toshi compartilhava com Yoko a paixão pelo trabalho experimental de John Cage, e juntos se lançaram no círculo de artistas e atores entusiasmados que giravam em torno do grupo. Na primavera de 1956, ela deixou a Sarah Lawrence e se mudou para um velho apartamento no SoHo com Toshi, dando outro rumo a sua vida.

Do fim dos anos 1950 ao começo da década seguinte, Nova York era um terreno fértil para jovens militantes em busca de visões revolucionárias na produção de arte e de música moderna. John Cage e Arnold Schönberg lideravam um cenário vanguardista bastante fértil, que incluía Judith Malina e Julian Beck, Andy Warhol, Robert Morris, Diane Wakoski, Paul Morrissey e dezenas de artistas (muitos dos quais iriam depois lançar a Pop Art), os quais pareciam refletir a intensidade uns dos outros.

Em meio a esse fermento criativo, Yoko encontrou dois homens que teriam em sua vida um efeito muito maior do que seus dois primeiros maridos somados: La Monte Young, o *enfant terrible extraordinaire* da arte conceitual, homem de enorme talento visionário cujas *performances* lendárias ainda hoje são discutidas por músicos sérios da mesma forma que os mestres de xadrez discutem as aberturas clássicas; e George Maciunas, "excêntrico dos excêntricos", cuja galeria de arte não só lançou Yoko Ono como também o Fluxus, movimento experimental de artistas renegados que se dedicavam a demolir as convenções artísticas "promovendo a arte ao vivo, a antiarte", e o que seu manifesto chamava de "realidade não-arte". Juntos ou separados, eles realizaram uma série de eventos (conhecidos como "*happenings*") por toda a cidade de Nova York, mantendo viva a cena artística *underground* durante muitos anos. La Monte Young compôs peças que duravam horas e que consistiam em duas notas para violoncelo, duas notas monótonas que deveriam criar sua própria energia, enquanto seus colaboradores faziam desenhos com giz no chão em redor dele. Como observou Albert Goldman: "Muito antes de Jimi Hendrix chamar a atenção com sua guitarra, La Monte Young incendiou um violino no palco". Outra peça criada por ele demandava a liberação de um punhado de borboletas. Maciunas, por outro lado, era um provocador nato.

Nada o agradava mais do que arrancar um sorriso incômodo de quem via um dos excêntricos projetos perpetrados em nome do Fluxus: papel ia sendo jogado dentro de sacos enquanto uma banda tocava marchas militares, poemas cheios de sílabas sem sentido, colagens feitas com o que as lojas jogavam fora.

Para Yoko Ono, os dois mentores complementavam as visões e imagens que ro-

dopiavam em sua cabeça. Ela se tornou amante dos dois, separando-se de Toshi, que se mostrou, nas palavras de Yoko, "muito gentil" em relação aos casos que ela teve enquanto estiveram casados. É difícil saber até onde ia essa gentileza. Amigos dizem que se tratava de "um casamento aberto", ou "parceria", mas de qualquer forma o acordo teve sua duração. No começo de 1961, depois que Toshi voltou para Tóquio, Yoko devotou todo o seu tempo à carreira, que ia a todo o vapor sob a orientação de seus mentores.

No dia 24 de novembro de 1961, Yoko protagonizou sua primeira performance no Carnegie Recital Hall, um palco intimista em cima da famosa casa que apresentava obras de artistas em fase ascendente ou descendente da carreira. A "ópera" de Yoko, como ela a chamou, era tão estranha e inusitada que teve o efeito de não apontar para nenhuma dessas duas direções. Um movimento em particular chamou a atenção da pequena audiência. Intitulado "A Grapefruit in the World of Park", foi executado no escuro e em silêncio quase total para que os ouvintes, como ela explicaria depois, "começassem a sentir o ambiente, a tensão e as vibrações das pessoas". A certa altura, dois homens amarrados um ao outro, com latas e garrafas vazias espalhadas em redor, se movimentavam em ziguezague para ir de um lado ao outro do palco. "Eu queria o som das pessoas transpirando, por isso fiz que todos os bailarinos usassem microfones grudados no corpo, com instruções para que carregassem caixas pesadas pelo palco, e, enquanto faziam isso, transpiravam. Um dos rapazes era asmático, foi fantástico." Alguns espectadores irritados deixaram o lugar exprimindo sua indignação com aquela experiência maluca.

Ocorreram outras apresentações semelhantes em Nova York, cada qual mais irritante do que a outra, mas o público mostrava pouco interesse pelo trabalho de Yoko; os críticos, menos ainda. Quase nenhum crítico sério gastou tinta para falar em sua obra. Frustrada com essa reação (ou melhor, com a falta dela), Yoko voltou em 1963 para Tóquio, onde boa parte da comunidade vanguardista havia se reunido em torno de seu marido, Toshi Ichiyanagi.

Em Tóquio, porém, ela não encontrou nenhum encorajamento nem alguém que a inspirasse. Passou meses a fio em total solidão, no décimo primeiro andar de um apartamento esterilizado, contemplando a idéia do suicídio. Sua intenção era fugir, soltar as amarras do tédio a qualquer custo. Em mais de uma ocasião, um gesto impulsivo na direção de alguma janela aberta obrigou Toshi a contê-la para evitar que se matasse. Por razões desconhecidas, Yoko dispunha de uma receita de remédios para dormir, e devido a uma dose excessiva

quase recebeu o golpe de misericórdia. Acordou em um hospital, onde ficou internada por várias semanas. Foi nessa época que conheceu Tony Cox, produtor e artista, que a salvou da depressão e trabalhou para fazer dela uma estrela.

Durante seu tempestuoso romance, um nó continuava a existir: ela ainda não havia resolvido sua situação com Toshi. A complicação aumentou quando Yoko descobriu que estava grávida. Essa não era a primeira vez; antes disso, Yoko apelara para o aborto como forma de controle de natalidade, e havia feito muitos. "Em Nova York eu estava sempre fazendo um aborto", ela contou à revista *Esquire* em um artigo de 1970, "porque era neurótica demais para tomar cuidado." Mas Cox a convenceu a ter o bebê e a casar-se com ele. "Tony e os médicos me assustaram, convencendo-me de que não seria seguro fazer outro aborto", ela lembrou. Algumas pessoas desconfiavam de que a gravidez de Yoko proporcionava a Tony Cox um abrigo seguro, uma solução para seus problemas com a falta de visto – que seriam resolvidos com o casamento e a criança. "Tony a engravidou para ficar no Japão", relatou um amigo próximo.

No dia 3 de agosto de 1963, Yoko deu à luz uma menina chamada Kyoko Chan. Se a idéia era usar Kyoko para obter alguma estabilidade na relação entre Yoko e Tony, a decisão não poderia ter sido mais equivocada. Os recém-casados estavam morando em um minúsculo apartamento de um quarto em Shibuya, bairro de artistas, músicos e escritores, onde um bebê apenas intensificaria a sensação de isolamento do casal. Como seria possível criar e atuar com um recém-nascido, que exigia tamanha atenção? Para começar, não se tratava exatamente de um casamento, e Yoko, mãe indiferente, não agüentou aquilo muito tempo. Ela passou a escrever e apresentar novas peças, e bancou a publicação de *Grapefruit*, o livro de poemas estranhos que mais tarde daria a John Lennon como cartão de visita.

Durante a primavera e o verão de 1964, Yoko apresentou uma série de eventos em Tóquio e Quioto, em que fazia acompanhar suas criações de instruções absurdas. Um deles, chamado apropriadamente de "Peça de varrer", era um espetáculo de quatro horas em que a platéia observava o zelador varrer todo o teatro, varrida por varrida. Outra, "Peça de tocar", que ia do anoitecer até o amanhecer, instruía os participantes a não fazer outra coisa senão tocar seus vizinhos. A peça mais provocativa de Yoko durante esse período, executada no centro de arte Sogetsu, em Tóquio, foi "Peça de cortar", na qual ela aparecia no palco com um belo vestido preto e convidava os membros da platéia, um por um, a se aproximar e cortar um pedaço de seu traje com uma grande tesoura. Sempre havia alguma relutância das pessoas em participar de um ato potencialmente humilhante e grotesco como esse, mas sempre um dos espectadores acabava aceitando – mesmo que fosse Tony –, dando início a uma *performance* que resultava em nudez quase total.

O reconhecimento como artista conceitual ainda iria demorar, mas a reação volátil do público japonês convenceu Yoko de que não poderia ficar em seu país se quisesse realmente chamar a atenção. Se ainda pretendia acrescentar outras cenas ao Yoko Ono Show, ela precisava pegar a estrada. Yoko desembarcou sozinha em Nova York em novembro de 1964, sem Tony e Kyoko, dando o primeiro passo para o que foi chamado de teste da separação. Nos seis meses seguintes, Yoko se atirou com tudo para mergulhar nessa piscina de genes mutantes. Ela protagonizou um evento atrás do outro durante 1965, muitos deles sob a orientação de Tony Cox, que havia voltado para o seu lado e retomado sua cruzada promocional.

Foi durante esse período de idas e vindas que Yoko realizou a peça fundamental para que sua carreira decolasse. No canto de uma galeria localizada na Igreja Memorial Judson, no Greenwich Village, onde ela vivia com Kyoko, Yoko apresentou "Peça de pedra", em que se arrastava até um grande saco de pano, sozinha ou com Cox, tirava as roupas e realizava uma simulação de ato sexual. Outras vezes, ela ficava sentada sozinha, durante horas, mexendo-se apenas levemente, de vez em quando, para provocar o interesse de quem passava e parava para olhar. "Por dentro devia estar acontecendo muita coisa", ela explicou, com humildade. "Ou talvez não estivesse acontecendo nada." Tudo dependia da imaginação. Um crítico da *Cue* disse que aquilo constituía "um sonho hipnótico", que era apenas uma das muitas maneiras como as pessoas viam a peça.

Apesar de não ter trazido a fama que Yoko esperava, algo quase tão atraente se materializou com o evento na Igreja Judson: um convite para participar de um simpósio em Londres chamado "Destruction in Art", organizado por agitadores da cena vanguardista local. Graças ao trabalho persistente de Tony, ela chegou debaixo de uma chuva de resenhas superficiais na imprensa, muitas delas escritas por encomenda de seu zeloso marido. Seu desempenho em "Destruction in Art", em 28 de setembro de 1966, cercada de expectativa, causou alguma sensação. Diante de uma pequena multidão de entusiastas, Yoko apresentou as peças "Cut" e "bag", terminando com um número em que instruía as pessoas da platéia a gritar a primeira palavra que lhes viesse à cabeça por um período de cinco minutos.

Os jornais londrinos mostraram-se quase tão entusiasmados quanto o público do simpósio, que saudara suas peças com aplauso longo e reverente. O crítico de arte do *Financial Times* considerou a *performance* de Yoko "de alto nível", e um comentarista do *Daily Telegraph* disse que a atuação dela havia constituído uma "conclusão elevada" para um simpósio considerado, de resto, "pavoroso". Barry Miles, sócio de Peter Asher e John Dunbar na recentemente inaugurada Indica Bookshop, viu a atuação de Yoko naquela noite e a convidou para fazer uma *performance* à sua escolha na galeria que ficava sob a livraria. A oferta de Miles era boa demais para passar em branco, e mostrou-se ainda melhor quando John Lennon adentrou o recinto.

[III]

Yoko foi logo atraída por John e por seu talão de cheques, que poderia patrocinar sua carreira. Muitas pessoas que se juntaram ao grupo em Londres lembram-se de Yoko e Tony procurando ativamente um bom patrocinador para seus projetos. "Um beatle", como relatam vários deles, e, de acordo com um amigo próximo: "Ela disse, com um meio sorriso: 'Eu gostaria de casar com John Lennon'."

John ficou realmente intrigado com a estranha combinação de exotismo e absurdo projetada por Yoko, mas também admitiu que se sentiu "intimidado" por ela. John achava extremamente excitante a maneira como ela se portava, como se nada pudesse demovê-la de sua missão. Uma de suas impressões mais fortes desde o início nada tinha a ver com o trabalho de Yoko, que ele considerava surpreendente, mas com seu jeito solto, liberado, que o fez perceber que ela era "alguém com quem você podia sair para beber, e ter exatamente o mesmo relacionamento que teria com qualquer camarada em Liverpool". "Fiquei surpreso", reconheceu o beatle. John jamais havia conhecido uma mulher tão parecida com ele.

◆◆◆

A Apple ainda estava engatinhando e já demandava toda a atenção de John. Em janeiro de 1968, os Beatles inauguraram um escritório no número 95 da Wigmore Street, um edifício de oito andares perto da EMI, e começaram a formar uma equipe com colegas e amigos. A velha gangue de Liverpool (Derek Taylor referia-se a eles como "os velhos cortesãos") – Peter Brown, Geoffrey Ellis, Alistair Taylor, Terry Doran e Tony Bramwell – foi trazida da NEMS; Derek Taylor concordou em se juntar novamente a eles como assessor de imprensa da Apple; e Peter Asher, o talentoso irmão de Jane, criou um departamento dedicado às gravações de novos valores. John também estava colaborando na montagem de uma peça baseada em seu dois livros, *In His Own Write* e *A Spaniard in the Works*, que deveria estrear em junho, em um verdadeiro templo sagrado: o Britain's National Theatre. Além disso, antes de seguir para a Índia, eles pretendiam encontrar tempo para uma sessão, na qual gravariam o novo compacto.

As gravações começaram em 3 de fevereiro e se arrastaram pelos oito dias seguintes; nesse período, acabaram produzindo oito faixas, das quais a mais memorável era "Lady Madonna", que desde o início estava programada para ser o compacto seguinte do grupo – e o último pela Parlophone. Paul havia escrito a música praticamente sozinho, "como um tributo às mulheres", disse ele, embora suas imagens femininas se choquem e se contradigam com mais rapidez do que os cantos e contracantos de um coro grego. De qualquer

forma, a nova música recolocava os Beatles na trilha e na estrutura do rock'n'roll mais tradicional (Ringo se referia a esse estilo livre como "rockswing"); "não o rock mais autêntico, primitivo", de acordo com Paul, "mas tomando menos liberdades". O *riff* de piano da abertura foi tirado, admitiu Paul, de "Bad Penny Blues", de Humphrey Lyttelton, um sucesso menor de 1956, produzido por ninguém menos que George Martin. Mas os vocais vieram de outra fonte. "[A música] me fez lembrar Fats Domino", Paul explicou, "por isso comecei imitando a ele. A minha voz ficou bem diferente". Diferente, mas familiar para os fãs do rock'n'roll. Acabavam-se os efeitos especiais e oblíquos dos dois discos anteriores. Acabavam também as numerosas pistas de gravação sobrepostas que tornavam impossível a reprodução das músicas dos Beatles ao vivo. "Lady Madonna", com toda a sua força, foi gravada praticamente em um dia – da maneira antiga –, com os solos de saxofone acrescentados posteriormente, no fim de semana.

As sessões de gravação de "Lady Madonna" incluíram "Hey Bulldog", outro rock enxuto, além de "Across the Universe" e do spiritual em estilo indiano "The Inner Light", de George. Estava ficando cada vez mais claro que, se os Beatles estavam querendo reencontrar seu foco, precisavam tocar juntos. Durante algum tempo, Paul se esforçou para reacender a chama, mas depois de oito dias os Beatles ficaram sem gás. "Eu acho que [...] nós estávamos cansados espiritualmente", lembrou ele. "Nós éramos os Beatles, o que era maravilhoso [...] mas acho que no geral tinha começado a prevalecer uma sensação do tipo: 'Tudo bem, é ótimo ser famoso, é ótimo ser rico – mas pra que tudo isso?'" A música era a cola que unia tudo, mas a música, como suas vidas, estava indo para todas as direções ao mesmo tempo. "Nós estávamos questionando todo tipo de coisa [...] e, depois de pensarmos a respeito de tudo isso, fomos para Rishikesh."

Eles planejavam passar três meses, de 15 de fevereiro a 25 de abril de 1968, em Rishikesh, no Uttar Pradesh, na Índia, para estudar meditação transcendental e a prática da auto-realização no *ashram* do Maharishi Mahesh Yogi. As três esposas – Cynthia, Pattie e Maureen – iriam acompanhar os maridos, e Jane Asher também iria, mas no começo de fevereiro John tentou incluir Yoko no grupo. "Eu ia levá-la", disse ele mais tarde, em entrevista à *Rolling Stone*. "Na época me pareceu uma boa idéia tê-la por perto, seria bom para conhecê-la melhor." Mas depois "perdi a coragem, porque iria levar [Cynthia] e Yoko, e não sabia o que fazer".

O *ashram* do Maharishi representava um novo conceito no mundo espiritual hindu. Em toda a região do Uttar Pradesh, homens santos encarquilhados, chamados de *sadhus*, procuravam a iluminação do *Bhagavad Gita* em ambientes de extrema simplicidade, caminhando de pés descalços às margens do Ganges ou meditando em cavernas mal-iluminadas. Não existiam atividades organizadas além do comprometimento absoluto com a busca espiritual.

O retiro do Maharishi, porém, era único: parte templo, parte empreendimento comercial. No interior de uma área delimitada por uma cerca, ocupando uma colina sobre o Ganges, o *ashram* lembrava um Club Med himalaio, com um pátio central cercado por seis abrigos de concreto chamados *puri* (Paul chamava-os de "chalés"; Cynthia, de "barracas"), onde os discípulos redefiniam seu lugar no universo a partir de células pequenas, sem aquecimento. Havia uma área envidraçada onde eram feitas as refeições e um salão de leitura com varanda interligados por caminhos feitos de cascalho, uma piscina, um heliporto e até planos para um aeroporto, tudo isso pela taxa no balcão de 400 dólares pela estada de três meses.

Aquilo era a resposta às preces dos Beatles. "Nós realmente estávamos nos afastando de tudo", John lembrou – da loucura, das drogas, da fama, da rotina inexorável. No dia 16 de fevereiro, depois de semanas mergulhados numa pesada carga de trabalho, ele e George, junto com as mulheres, e Jenny, irmã de Pattie, deixaram o mundo material, atravessaram cinco fusos horários e seguiram para as planícies do denso vale situado entre o Himalaia e Nova Délhi. A parte terrestre da viagem a partir do aeroporto, por quase 250 quilômetros, levou mais de quatro horas – de táxi, jipe e burro. Em um trecho especialmente complicado da estrada, a cansada trupe dos Beatles olhou para os dois lados do carro e viu apenas rochedos traiçoeiros, sem proteção alguma, na beira da estrada – e nenhum outro tipo de acesso. Eles levaram alguns minutos para perceber que teriam de continuar a pé. "Havia muita água caindo do Himalaia", George lembrou, "e tivemos de atravessar o rio por uma grande ponte suspensa", que ostentava uma placa escrita à mão com o aviso: PROIBIDA AOS CAMELOS E ELEFANTES. Os Beatles já tinham visitado a Índia antes – ao parar ali para fazer compras na volta das Filipinas –, mas nunca haviam vivido desse lado do caminho. Uma colônia de leprosos mendigava às margens do Ganges, enquanto monges com o rosto coberto de poeira enfrentavam com dificuldade, inteiramente nus, a correnteza de águas turvas. Vacas sagradas vagavam pelo leito do rio, macacos pulavam de árvore em árvore. Como escreveu um ocidental atônito: "Era um choque entre a magnificência e a miséria".

Paul e Ringo seguiram três dias depois, junto com Neil Aspinall, para se juntar aos seus amigos e sessenta outros estudantes que esperavam canalizar todo o seu potencial na Academia de Meditação Transcendental.

Durante dez dias eles vagaram pelo retiro de 24 mil metros quadrados, onde passavam longas horas absorvidos na meditação silenciosa e atenta, ouvindo palestras do Maharishi duas vezes por dia e ajustando sua antena espiritual. Desenvolveu-se uma poderosa camaradagem entre o grupo. Depois do desjejum comunitário, eles se viam apenas por acaso ao longo do dia. A meditação, segundo as recomendações do Maharishi, deveria durar doze horas seguidas, com pequenos intervalos, mas depois que os Beatles se instalaram a fórmula foi invertida, com vinte minutos de meditação para quebrar os períodos de inte-

ração social. O tempo fora feito para conversar, ler e tomar sol. A atriz Mia Farrow, que havia se matriculado no curso algumas semanas antes, lembrou-se de ter sentido um certo arrependimento no início do período, por causa da presença barulhenta dos rapazes, que atrapalhava a concentração do todo. "Entretanto", ela escreveu depois em suas memórias, em 1997, "com sua conversa alegre, os violões e a música, os recém-chegados deram um toque de "normalidade" ao *ashram* – uma espécie de realidade contemporânea, que a princípio parecera irritantemente inadequada.

Isso não quer dizer que os Beatles não tenham levado a MT a sério. George, é claro, converteu-se imediatamente ao método, dedicando muitas horas de intensa reflexão ao processo contemplativo mesmo antes de deixar a Inglaterra, mas John, mais do que ninguém, entregou-se inteiramente à prática. "Eu meditava cerca de oito horas por dia", lembrou ele, em uma entrevista de 1974. Cynthia, que admitiu estar surpresa com a disciplina dele, disse: "Para John, nada mais importava. Ele passava literalmente dias inteiros em meditação profunda". Quanto ao *ashram* em si, ela achava que "John e George estavam [finalmente] no seu elemento. Eles se entregaram totalmente aos ensinamentos do Maharishi, estavam felizes, relaxados e, acima de tudo, tinham encontrado uma paz de espírito que lhes havia sido negada durante muito tempo". Até Ringo, cuja tolerância à introspecção era muito menor que a de seus colegas, ficou com uma impressão muito mais agradável do que esperava. "Aquilo era bem excitante", lembrou ele, alguns anos depois. "Estávamos em um lugar bastante espiritualizado."

Somente Paul encarava aquele novo entusiasmo com sua racionalidade característica. "Era bem legal", disse ele na época, "como se sentar diante do brilho de uma bela lareira acesa." Em outra oportunidade, ele viria a dizer: "Era quase mágico". Havia ocasiões em que Paul permitia que a mágica tomasse conta dele, como durante a meditação do meio da tarde, quando se sentia "como uma pena sobre uma chaminé de ar quente", "suspenso" no ar. Mas era cada vez mais "difícil manter a mente limpa", disse ele, "porque, no instante em que ela fica limpa, surge um pensamento e diz: 'Que vamos fazer agora para o próximo disco?'".

Paul não conseguia relaxar, nem mesmo na Índia, nem mesmo durante os banhos de sol com os outros às margens do Ganges. Havia sempre um violão por perto, algumas folhas de papel onde podia rabiscar alguns versos ou uma idéia para uma nova música. Paul compôs como louco em Rishikesh – mas a verdade é que John também fez isso. ("Independentemente do que eu deveria estar fazendo, escrevi algumas das minhas melhores canções enquanto estava lá", lembrou ele.) Eles retomaram o trabalho com a música e começaram a se encontrar clandestinamente à tarde, nos quartos uns dos outros – às vezes com Donovan, que surgiu inesperadamente, atrás da irmã de Pattie –, para tocar violão e "fumar um cigarro ilegal". Ao todo, completaram quase quarenta músicas: John escreveu "Julia", "The Con-

tinuing Story of Bungalow Bill", "Mean Mr. Mustard", "I'm Just a Child of Nature" (que mais tarde se tornaria "Jealous Guy"), "Across the Universe", "Cry Baby Cry", "Polythene Pam", "Yer Blues" e "I'm So Tired", enquanto Paul criou "Rocky Raccoon", "Wild Honey Pie", "I Will", "Mother Nature's Son" e "Back in the U.S.S.R.", esta última em homenagem ao ídolo de adolescência Chuck Berry.

No final da tarde, o Maharishi costumava levar seus jovens seguidores para passear em Dehra Dun, o vilarejo mais próximo. Aí, nas tendas velhas em que os alfaiates locais trabalhavam, sentados com as pernas cruzadas sobre esteiras enquanto operavam velhas máquinas de costura, os Beatles e seu séqüito adquiriam roupas tradicionais da indumentária indiana – camisas soltas e transparentes com calças largas tipo pijama, além de sáris – e lembranças diversas. Exploraram os mercados ao ar livre e se tornaram freqüentadores habituais de dois ou três cafés, entre eles o Nagoli's, restaurante que servia canecas mal-lavadas com um vinho "proibido". Certa vez, quando um cinema ambulante chegou à praça do vilarejo, todos deixaram o centro de meditação e pegaram uma trilha pelo meio da floresta, com lanternas a iluminar a pouca claridade do cair da tarde. Paul havia trazido o violão e, enquanto desciam o caminho íngreme, foi cantando pedaços da música em que estava trabalhando. "Desmond has a barrow in the marketplace...", ele cantou alegremente. A peça se concentrava em uma frase ioruba que ele havia tirado de Jimmy Scott, um tocador de conga que era figura conhecida na noite londrina. "Sempre que nos encontrávamos", Paul lembrou, "ele dizia '*Ob la di ob la da, life goes on, bra*'", e essa expressão ficou em sua cabeça.

Na Índia, as músicas surgiam para os Beatles da maneira mais profana que se possa imaginar. "Bungalow Bill" foi composta quando, após a meditação, uma americana de meia-idade e seu filho adolescente saíram num safári – "para atirar em alguns pobres tigres", como disse John, bem-humoradamente –, e depois voltaram para seu *puri*, junto ao do Maharishi, para exercitar a comunhão com Deus. "Across the Universe" tomou emprestada a expressão que os discípulos da MT usavam ao se cumprimentar quando se encontravam por ali: *Jai Guru Dev*, ou "longa vida, guru Dev", um tributo ao *swami* pessoal do Maharishi.

Durante quase toda essa prolongada estadia, Prudence Farrow, irmã caçula de Mia, emocionalmente muito frágil, permaneceu trancada em seu pequeno quarto, meditando como se sua vida dependesse inteiramente daquilo. Ela não aparecia para as refeições e nem mesmo para as sessões noturnas de perguntas e respostas com o Maharishi. "Prudence meditou e hibernou", lembrou Ringo. "Nós a vimos duas vezes nas duas semanas em que fiquei lá. Todo o mundo batia na porta e perguntava: 'Ei, você ainda está viva?'"

A meditação de Prudence acabou se transformando em algo mais extremo e profundo. "Ela pirou completamente", John lembrou. "Se estivéssemos no Ocidente, ela teria sido internada." Mas, como estavam no Oriente, os Beatles cuidaram do caso. George e

John foram eleitos "companheiros de equipe" de Prudence, função comparável à de bobos da corte, e encarregados de tirá-la daquele estado quase catatônico. "Uma noite, quando eu estava meditando, George e John vieram até meu quarto, trazendo os violões, enquanto cantavam 'Ob la di ob la da'", ela contou a Mia, embora não pareça muito provável que aqueles dois tocassem uma música de Paul. "Outra vez, John, Paul e George chegaram cantando 'Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band', a música inteira!"

Não existem registros de como Prudence reagiu ao gesto, exceto pelo fato de que os rapazes "conseguiram tirá-la do quarto". Para John, essa experiência foi inspiradora: usando a técnica de dedilhado que ele aprendera com Donovan, a estrutura de "Dear Prudence" ficou pronta antes do fim da noite.

Até então, Paul e John haviam escrito músicas suficientes para dois ou três LPs. "Eu tive a idéia de chamar o LP seguinte de 'Umbrella'", lembrou Paul, "um guarda-chuva que cobria tudo." Um guarda-chuva! Era só o que faltava, para George. "Nós não estamos aqui para fazer o próximo álbum", ele resmungou, "estamos aqui para meditar!" Porém, para Paul, as músicas do novo repertório já começavam a se sobrepor e se entrelaçar, possibilitando uma primeira audição magistral. Sem dúvida alguma, o disco inteiro estava adquirindo forma em sua cabeça. Ele estava satisfeito com sua produção substancial e achava que várias das coisas feitas por John – especialmente "Across the Universe" e "Bungalow Bill" – estavam entre as "grandes músicas" de seu parceiro.

Para Ringo, a vontade de rever os filhos foi demais, e depois de duas semanas ele e Maureen decidiram que já tinham desfrutado o bastante da academia. Além disso, Maureen tinha pavor dos insetos gigantescos que infestavam o quarto e Ringo, atormentado por problemas gastrointestinais desde a infância, não agüentava o caril picante usado para temperar a comida. O que era uma intensa experiência emocional para a maioria dos alunos de Maharishi constituiu, para Ringo, algo "muito parecido com umas férias". Porém, como em todas as férias, havia chegado a hora da despedida.

A decisão de Ringo representou uma espécie de pesadelo em termos de relações públicas para o Maharishi. Desde que descobriram seus ensinamentos, os Beatles haviam se transformado, para ele, em embaixadores não-oficiais para o mundo; o que diria a mídia, postada do lado de fora dos portões da academia, quando Ringo saísse antes da hora carregando as malas? Quase imediatamente depois de anunciar sua partida, Ringo sofreu muita pressão para reconsiderar sua decisão. Sensível ao fracasso, o Maharishi também deve ter sentido que estava perdendo o controle sobre Paul McCartney e Jane Asher. Na avaliação de Peter Brown, "Paul e Jane eram sofisticados demais para as besteiras místicas [do Maharishi]". Era óbvio que Paul nunca estivera tão envolvido com a MT quanto John e George; ele nunca tivera a expectativa de alcançar "uma grande ascensão espiritual".

Depois de um mês em Rishikesh, Paul estava avaliando a estratégia de fuga, que havia sido arquitetada ainda antes de sair de Londres, mas tinha a preocupação de que George e John "talvez nunca mais voltassem".

"John levava a meditação muito a sério", Cynthia recordou. A maneira como ele se aproximara da meditação havia causado uma notável transformação; parecia mais feliz e, com certeza, mais saudável, agora que as drogas e as bebidas pesadas haviam saído de cena. Mas Cynthia estava começando a ficar receosa do poder envolvente do Maharishi sobre John: ela desconfiava de que houvesse algum tipo de lavagem cerebral para afastar seu marido da carreira. "Ele parecia muito isolado, passava dias com o Maharishi e, quando voltava, estava com os olhos turvos e não queria falar comigo... Ele mergulhou tão profundamente dentro de si próprio por meio da meditação que se afastou de tudo."

Nesse período, não ocorreu a Cynthia que John estivesse travando uma luta íntima para se separar dela. Ele se mudou para um quarto separado, mal trocava uma palavra com ela, mesmo quando estavam sós. Sabendo que John detestava ser confrontado, Cynthia preferiu ignorar as vibrações ruins. "Havia alguma coisa errada entre John e mim", Cynthia concluiu. "Era como se uma parede de tijolos tivesse se erguido entre nós."

Não eram tijolos, mas papel: uma chuva de cartões-postais enviados por Yoko Ono chegava à Índia quase todos os dias. John acordava cedo e escapava para pegá-los na caixa do correio que ficava perto da sala de jantar – outro indício flagrante de que algo diferente estava acontecendo, pois, como Cynthia sabia muito bem, John jamais acordava cedo. Os cartões-postais eram como iscas; ele mal conseguia esperar pelo cartão seguinte para ver que tipo de travessura cósmica Yoko havia inventado. "Sou uma nuvem", ela escreveu em um deles, "procure por mim no céu." Outros lembravam os poemas com instruções de *Grapefruit*. "Eu ficava muito excitado com as cartas", John lembrou, "[...] e na Índia comecei a pensar nela como mulher, não só como uma mulher intelectualizada." Yoko Ono, e não o Maharishi, era quem havia assumido o controle sobre a mente de John.

◆◆◆

Paul e Jane levantaram acampamento em 24 de março de 1968, um mês e meio antes do programado. John e George, convencidos de que a iluminação ainda estava a seu alcance, apressaram os estágios seguintes de seu desenvolvimento espiritual no caminho para a perfeição. Apesar de profundamente impressionado com a força e a percepção da sabedoria do Maharishi, John continuava a lutar com seus próprios demônios. Ele certamente havia tentado – e muito – vencê-los, mas o emaranhado do seu cérebro era grande demais para ser desfeito. Sentindo-se pessimamente, John desejava ter uma companhia (George havia se tor-

nado irritantemente introspectivo), alguém que o ajudasse a dispersar um pouco a fumaça. Existem várias versões sobre o aparecimento de Magic Alex Mardas na Índia. Alguns dizem que John "sentia falta de sua companhia" e o chamou. Outros dizem que ele veio por conta própria "porque não aprovava que os Beatles ficassem meditando e queria John de volta". Como ele se materializou ou o verdadeiro motivo de sua ida não importa, todos concordam que as coisas se acertaram logo após a chegada de Alex.

Alex não sentiu a mesma paixão de seus benfeitores pelo idílico *ashram*. Ele ficou "pasmo" com as acomodações e logo tachou o Maharishi de embusteiro religioso e de manipulador. Não era bom para os planos de Alex que alguém pudesse ter mais influência do que ele sobre John, e logo procurou uma forma de recuperar a supremacia. De algum modo, durante os longos passeios pelos bosques, John revelou a Alex que os Beatles pretendiam transferir uma grande fatia de sua renda para a conta do guru em um banco da Suíça. Pouco depois, Alex revelou aos outros a *suspeita* de que, entre outras transgressões, o Maharishi estava fazendo sexo com uma de suas discípulas, uma jovem enfermeira americana. A veracidade dessas afirmações nunca foi provada. Em suas memórias, Mia Farrow revela que *pode ser* que o Maharishi tenha se insinuado junto a ela, mas reconhece que podia estar desorientada ou ter interpretado mal o "assédio": podia não ser nada além do abraço tradicional de um homem santo após a meditação. O Maharishi, ela disse, nunca demonstrou outra coisa que não fosse consideração e respeito por seus hóspedes. Paul, depois de ouvir as acusações, também disse: "Acho que eram totalmente falsas". Mas George e John ficaram arrasados com a acusação. Eles punham muita fé no Maharishi, haviam se entregado completamente à pregação dele. Confrontados com aquela circunstância, ficaram abalados – e zangados. George ficou indignado. O Maharishi havia se tornado seu mentor; graças em boa parte à santidade dele, George havia conseguido "conectar-se com a energia divina e elevar o nível de consciência", evoluindo de modo que ele jamais imaginara que fosse possível. Agora, toda essa crença estava entrando em parafuso. George e John passavam a noite indo de um lado para outro enquanto discutiam acaloradamente: era verdade, ou não? Enquanto prosseguiam com seu exame de consciência, Alex continuava a despejar acusações, com detalhes condenatórios, para inflamar a dúvida deles. Nessa situação, o guru não tinha como se defender. Quanto mais Alex falava, mais culpado – e desprezível – parecia o Maharishi. A fé de George acabou sofrendo um pequeno abalo. "Quando George começou a pensar que poderia ser verdade", disse John, "eu pensei: 'Bom, tem de ser verdade, porque se o George está duvidando é porque tem alguma coisa'".

John e George finalmente tomaram a decisão de sair do *ashram*. Tinha de ser imediatamente, insistiu Alex; do contrário, o Maharishi poderia lançar alguma "magia negra" sobre eles. Quando acordaram bem cedo na manhã seguinte, os carros já estavam à espera deles

junto aos portões da propriedade. Alex tinha ido até Dehra Dun logo que amanhecera, a fim de contratar vários motoristas que levassem os Beatles para Nova Délhi. A última coisa que ele queria era que o Maharishi tivesse a oportunidade de falar com John e George para convencê-los a ficar.

Jenny Boyd, que relutou em partir com a irmã e o cunhado, lembrou-se de ter visto o Maharishi, parado junto aos portões do *ashram* – ele parecia pequeno e desamparado, enquanto eles passavam com suas bagagens. "*Esperem*", ele pediu. "*Falem comigo.*"

Para John e George, parecia inútil conversar com o Maharishi a respeito das acusações. Ele iria negá-las. E George já estava se sentindo envergonhado pela maneira como estavam saindo. Ele já suspeitava de que tudo havia sido uma armação de Alexis Mardas. (Embora Peter Brown insista em que alguns meses depois "John me disse que sabia que o Maharishi havia transado com aquela garota".) *Por quê?*, implorou o Maharishi repetidamente. Uma onda de agressividade tomou conta de John, que respondeu: "Se você é tão cosmicamente consciente como diz, deve saber por que estamos indo embora".

Com essas palavras, os dois últimos beatles deixaram o *ashram* de Rishikesh e a vida do Maharishi Mahesh Yogi para sempre.

Mas John Lennon ainda não havia encerrado o assunto do Maharishi. No caminho para Délhi, em um pequeno carro avariado, que parava a toda hora com algum problema, ele começou a trabalhar em uma canção de tom vingativo chamada "Maharishi". Ele a cantarolou para George enquanto esperavam a volta do motorista, que havia ido atrás de um pneu para trocar o que havia furado. A melodia era pungente, afirmativa, e dava forma a sentimentos inexplicáveis. "*Maharishi, what have you done...**" George entendeu de onde aquilo vinha, mas ficou chocado com a letra explícita. "Você não pode dizer isso, é ridículo", ele disse a John. Não havia motivo para os Beatles açoitarem o Maharishi em praça pública. Eles arruinariam o homem, argumentou George. Era uma coisa inteiramente inapropriada, e ele não queria ser associado a algo assim. Em vez disso, George propôs que John substituísse o nome do Maharishi pelo de Sexy Sadie. John reclamou, mas substituiu os nomes e riu daquele absurdo. Sexy Sadie – *era* muito engraçado, ele admitiu; seria sua piada particular, só deles. "Sexy Sadie, what have you done..."

Embora John estivesse usando a música para tentar esquecer os acontecimentos constrangedores das últimas 24 horas, assim como as evidentes dificuldades no casamento, sua capacidade de atenção começou a oscilar à medida que se aproximavam do aeroporto de Nova Délhi. Ele já estava pensando nos assuntos que precisavam ser resolvidos assim que

---

* *"Maharishi, o que você fez..." (N. do T.)*

voltassem para casa. George havia se despedido no carro; ele iria com Pattie para Madras, no sul da Índia, onde ficaria durante duas semanas, e participaria de um documentário sobre Ravi Shankar. E então, sem a influência mediadora de George, a tensão entre John e Cynthia passou a preencher os intermináveis silêncios.

Quando o avião decolou em direção a Londres, John não agüentava mais. Ele começou a beber coca-cola com uísque – a primeira bebida forte em vários meses. E o álcool soltou sua língua de uma forma que nem ele havia imaginado. Brotaram confissões: John decidiu revelar todas as infidelidades que cometera ao longo de dez anos, todas as transas que havia tido durante as viagens, inclusive, mas não apenas, aquelas com as amigas íntimas do casal. Cynthia não queria ouvir, mas John insistiu. "Você tem de ouvir, Cyn", ele teria dito. Os protestos foram inúteis. Nada do que Cynthia dizia, nem as lágrimas, conseguiu impedir o fluxo de indiscrições. Joan Baez, Ida Holly, Maureen Cleave – John relacionava os nomes como se fossem músicas dos Beatles. Nenhuma possibilidade de causar dor, por mais insignificante que fosse, foi ignorada. Liverpool, Hamburgo, Londres, Estados Unidos, Austrália, Japão, França – ele dizia que havia transado em todos os lugares do planeta. Centenas, *milhares* de garotas; fazia tempo que ele havia perdido a conta. Era uma maneira cruel, horrível, de contar aquilo à esposa, mas John, em sua fúria, não via outra forma de agir. Mais tarde, Cynthia escreveria: "Eu nunca imaginei que ele tivesse sido infiel durante nossa vida de casados", mas essa negativa é uma bobagem. De qualquer modo, sem dúvida alguma ela entendeu o significado da confissão indiscreta: seu casamento, como todos sabiam, estava à beira do colapso. Ainda assim, ela engoliu a raiva e continuou a desempenhar o papel de esposa dedicada. Como que para enfatizar sua falta de afeto, duas semanas depois da volta para casa, John despachou Cynthia para as férias fatais na Grécia.

[IV]

Os leitores que folheavam os jornais de Londres na manhã de 20 de abril de 1968 paravam diante de um anúncio peculiar. Era tão bizarro, tão *nada britânico*, que era impossível ignorá-lo. As pessoas que o viam e liam não conseguiam evitar um sorriso involuntário ao perceber quem estava por trás da manobra. ESTE HOMEM TEM TALENTO, dizia o anúncio. Sob essas palavras, havia um artista de óculos sentado numa cadeira, usando terno e chapéu de feltro (Alistair Taylor, forçado ao papel depois de fortes objeções), com um bumbo preso às costas, uma gaita presa na altura da boca, inúmeros instrumentos, um gravador e uma tábua de lavar, além de uma parafernália musical espalhada em volta dos pés, dobrado sobre um violão e cantando em um microfone: era a banda de um homem só. "Um dia ele cantou suas

músicas para um gravador (emprestado do vizinho)", dizia o anúncio. "Com sua melhor caligrafia, ele escreveu uma carta explicativa (com nome e endereço) e, lembrando-se de juntar uma foto sua, enviou a fita, a carta e a foto para a *apple music*, Baker Street, 94, Londres, W.1. Se você estava pensando em fazer isso, faça-o agora! *Hoje este homem tem um Bentley*!"

As digitais dos Beatles eram evidentes. Apenas duas semanas depois de voltar da Índia, eles lançaram a Apple, com os costumeiros fogos de artifício, de uma forma que atrairia a atenção instantânea de todo o mundo. Eles haviam trocado idéias durante mais de uma semana, na tentativa de encontrar a melhor maneira de expressar a filosofia da empresa e chamar a atenção ao mesmo tempo. "Nós queremos ajudar as pessoas, mas sem fazer caridade", explicou Paul, cujas idéias produziram o anúncio. "Estamos na confortável situação de não precisar mais de dinheiro, por isso pela primeira vez os chefes não estão nisso para lucrar. Se você chegar para mim e disser: 'Eu tenho um sonho assim-e-assim', eu lhe responderei: 'Vá e faça acontecer'." A Apple passaria um cheque para subvencionar o projeto, simples assim.

Esse anúncio deu início a uma corrida do ouro. A promessa de um cheque em branco *dos Beatles* era demais para qualquer um resistir, com ou sem talento. "Da noite para o dia, choveram telefonemas e garotos querendo fazer um teste", disse Alistair Taylor. "Todo o mundo tentou atravessar a porta nas semanas seguintes." Apareceram artistas de talento, mas também malandros e malucos. George, o cético de plantão, disse que aquilo era "loucura" – e não estava muito longe da verdade. "Quando voltei [da Índia]", ele lembrou, "eles tinham aberto os escritórios da Wigmore Street. Eu entrei [...] e havia salas cheias de lunáticos, pessoas tirando o *i ching* [John havia contratado um vidente chamado Caleb, que o aconselhava em questões de negócios com base nessas leituras] e todo tipo de parasita tentando conseguir a oportunidade de montar seu espetáculo." Acima de tudo, pairava o espírito de paz e amor – espírito dedicado à idéia do é-dando-que-se-recebe. Jovens de camisetas floridas largas e calças boca-de-sino, com colares em torno do pescoço, estavam espalhados por toda parte, fumando maconha e tocando vibrafone. Pareciam todos felizes e bem-aventurados, mas seu objetivo supremo só denunciava a ganância e a indolência emblemáticas do movimento *hippie*. O coração de todos estava no lugar certo, George imaginou, mas, "essencialmente, era o caos".

De fato, entre os Beatles, a Apple era tudo menos um negócio coletivo. George, por opção, "tinha muito pouco a ver" com a empresa. "Odiei", ele confidenciou a Derek Taylor no dia em que voltou da Índia. Achava a idéia ridícula desde o início e ficou preocupado – enquanto gravava um pequeno filme independente chamado *Wonderwall* e se comunicava com o mundo espiritual. Quanto a Ringo, os negócios não eram o seu forte. Ficava feliz em participar das reuniões criativas, mas, em relação à tomada de decisões, o que os outros de-

cidissem estava bem para "Rings". "Paul *foi* a Apple por um bom tempo", diz Peter Brown. "Era a cria dele. Paul vinha todos os dias, e as decisões eram tomadas quando eu ou Neil íamos até ele e perguntávamos: 'Você aprova?' Se a resposta fosse 'sim', estava feito. Paul supervisionou tudo, desde a montagem dos escritórios até a disposição dos espaços". Tecnicamente, George e John também eram diretores da empresa e por isso eram necessários quando havia decisões importantes, mas Brown, na medida do possível, evitava envolvê-los. "John não respondia", ele diz, "e George se esquivava."

Durante muitos meses a estrutura da Apple foi a concebida por Paul. E, por um bom tempo, foi bastante eficiente e eficaz. A empresa era administrada como a Decca e a EMI, mas com mais descontração e trabalho coletivo – como todas as gravadoras passaram a ser administradas depois. Paul mantinha a jovem equipe ocupada – um funcionário disse que "ele ficava ali o dia todo e andava por todos os lados verificando as coisas, até as pequenas, como o papel higiênico dos banheiros" –, mas com a sensação de constituir parte essencial do espetáculo. Sem John a espiar por cima do seu ombro, Paul tinha o controle total.

O que só tornou as coisas ainda piores para John. Segundo a opinião geral, John tinha chegado ao fundo do poço. "Ele estava furioso porque Deus o havia abandonado", lembrou George. "Nessa fase, ele mudou completamente. Deixou de ser positivo para se tornar completamente negativo." De acordo com Pete Shotton, que estava passando algum tempo com John em Weybridge, ele se deixara tomar por um sentimento de humilhação – em relação ao Maharishi, à confusão da loja da Apple, à deterioração de seu casamento, ao que ele considerava o encolhimento de sua posição entre os Beatles. "Ele estava se sentindo mais rebaixado do que nunca", lembra Shotton. "Parecia que tudo estava afundando. Ele tentava desesperadamente se agarrar a alguma coisa, e não encontrava nada que pudesse pegar." O consumo ininterrupto de drogas havia deixado John absolutamente vazio. Chapado e estranho durante as poucas idas até o escritório da Apple, ele rosnava para a jovem e inexperiente equipe, despejando obscenidades à menor provocação. Outras vezes, simplesmente ia embora. Em uma festa em Londres, no dia 18 de abril, para o lançamento da Bell Records, um selo pop independente, John já chegou muito alto e bebeu tanta champanhe que passou mal na mesa e precisou ser levado para seu carro.

Alguma coisa tinha de acontecer. Foi um grande alívio quando John e Paul, junto com Neil Aspinall, planejaram uma rápida viagem até Nova York em 11 de maio, data para a qual vários encontros com a imprensa haviam sido programados com a finalidade de anunciar a Apple Records nos Estados Unidos. Os amigos concordaram em que faria bem a John mudar um pouco de ares; com Paul para mantê-lo sóbrio, ele ficaria mais tranqüilo. Mas Paul também estava lutando com suas angústias. "Queríamos um grande lançamento", Paul

disse, "mas eu estava com uma estranha sensação e me sentia muito nervoso." As drogas, ele admitiria depois, podiam estar na origem do problema; fumamos muito antes da decolagem e durante o vôo. Mas Jane Asher também ajudou a espicaçar o humor de Paul. O noivado de um beatle com uma atriz podia ser considerado instável, na melhor das hipóteses. Desde a viagem para a Índia, seguida por outra, de dez dias, para a Escócia logo em seguida, as excentricidades de Jane começaram a irritá-lo. Paul estava questionando seriamente o relacionamento, que havia chegado a um ponto crítico, sem volta.

Entre o comportamento de John e a paranóia de Paul, os Beatles eram um pesadelo de RP. "A semana em NY foi muito ruim, louca", lembrou Derek Taylor, que encontrou os dois para acompanhá-los nas coletivas de imprensa, seguidas por entrevistas. Taylor havia se tornado um alegre aficionado por drogas desde que os Beatles lhe tinham oferecido uma dose na festa de inauguração da casa de Brian Epstein, e em Nova York ele e John se entupiram de anfetaminas e de um "alucinógeno suave e extremamente benigno" chamado Purple Holiday, cortesia do seu motorista em Nova York. O efeito surgiu durante as entrevistas. John estava irritantemente fechado e indiferente, Paul ficava excepcionalmente distraído – o que os fez ficar com a imagem de dois astros do rock ricos e arrogantes que estavam apenas vendendo mais um produto.

Depois de duas grandes coletivas e de uma aparição na tevê, realizadas aos trancos e barrancos, John e Paul se dirigiram para outra festa da imprensa. Aí eles falaram com as pessoas, cumprindo o dever com animação. Num certo momento, Paul reparou em uma mulher que estava fotografando o evento. Na verdade, ele já a vira naquela tarde, numa das coletivas, onde ela também percebera o seu olhar. Ele se lembrou de tê-la encontrado na casa de Brian, quando ela se agachara aos pés para bater dois rolos de filme com *close-ups* – e a fascinação que sentira então não havia diminuído.

"Ele disse: 'Agora vamos embora, me dê o seu número', e eu o dei", lembrou Linda Eastman. Quando ela entrou em casa naquela noite, ele já tinha telefonado. Não havia tempo para uma bebida nem para um simples passeio. Paul e John iam partir na tarde seguinte, a agenda dele estava apertada. Então a convidou para ir com eles na limusine até o aeroporto. "Havia uma certa agitação naquele carro", lembra Nat Weiss, outro passageiro que foi no mesmo veículo até o Aeroporto Kennedy, "muita observação, muito calor corporal. Era palpável; dava para sentir o que estava rolando". Sempre havia hordas de mulheres disponíveis por perto, mas aquela foi a primeira vez, de acordo com Weiss, em que se sentiu que havia algo mais do que uma transa rápida. "O comportamento rígido de Paul – aquela postura defensiva que ele adotava como se fosse uma armadura – desapareceu e, por um momento, ele pareceu bastante humano."

Apesar das afirmações posteriores de John, de que "não a considerava particular-

mente atraente", além de achá-la "um pouco masculina", ele não poderia ter ficado surpreso com o interesse de Paul por Linda Eastman. Ela certamente fazia seu tipo – loira, "de peitos grandes e muito atraente", um pouco altiva – e tinha um *pedigree* que impressionava. Ele também sabia que o relacionamento de Paul com Jane Asher estava estremecido. John não poderia ter deixado de perceber a ironia que havia no fato de ele e Paul, cada vez mais diferentes sob tantos aspectos, estarem vivendo momentos muito parecidos de mudança em seus relacionamentos.

No avião a caminho de casa, eles conversaram a respeito de Ron Kass, um homem que haviam conhecido em Nova York. Kass havia sido o maior executivo da Liberty Records na Europa – ele trabalhara no escritório da empresa na Suíça – e tinha se apresentado com ótimas recomendações do pessoal da Capitol. "Era uma pessoa muito bem informada, um cara muito sofisticado", recorda Peter Brown. "O mais importante para nós, contudo, era o fato de ele ser um americano que vivia na Europa e entendia as complexidades internacionais dos negócios do mundo musical." Depois que Paul e John puseram Kass a par da situação, decidiram dar a ele os instrumentos necessários para lançar a Apple Records. Porém seria um erro acreditar que os Beatles entregariam seu controle criativo a um estranho. Isso se comprovou imediatamente após a volta, quando Paul jantou com Twiggy Lawson, que insistiu em que ele conhecesse a vencedora do programa de tevê "Opportunity Knocks", uma cantora de 17 anos chamada Mary Hopkin. Quando Paul ligou a televisão na semana seguinte, ficou encantado com a voz da moça. Além disso, lembrou ele, "ela parecia muito bonita, era jovem, loira, tinha os cabelos compridos; então eu pensei: tudo bem. Deveríamos contratá-la para a Apple, talvez fazer um disco interessante com ela".

Era assim que funcionavam as coisas na Apple: ver, ouvir, assinar. Não existiam os testes cansativos e árduos que tanto haviam desapontado os Beatles no início da década de 1960, nada das batalhas políticas entre burocratas e contadores. Para os rapazes, os testes eram "um atraso". Agilidade tornou-se a maior prioridade. De fato, assim que Peter Asher se juntou à equipe no final de maio, assinou oficialmente o primeiro contrato da Apple com um artista de fora, um cantor folk magricela de 21 anos de idade chamado James Taylor. "É um cantor e letrista americano muito bom", explicou Asher, com a habitual economia de palavras, em memorando de 1º de junho para Ron Kass. "Pretendemos começar a gravar no dia 20 de junho. [...] Ele está pronto para conversar sobre o contrato e outras coisas assim que você quiser." Apresentação, data de gravação, conversas sobre o contrato – essa era a agilidade da Apple em toda a sua glória.

George também estava ocupado com seu próprio projeto na Apple: a gravação de um disco com o guitarrista Jackie Lomax, com quem ele havia desenvolvido um ótimo relacionamento. Nos ensaios diários, havia muita conversa sobre música, sobre como tocar,

longas sessões explorando novas técnicas e interpretações. Paul, inovador prodigioso ao seu modo, podia ter satisfeito a sede de George em termos de conhecimento musical, mas nunca lhe havia dado muita atenção; como num casamento não-consumado, George teve de ir buscar isso em outra pessoa. "Foi tudo muito repentino, com a liberdade trazida pela Apple, quando os Beatles começaram a tocar com outros músicos e a descobrir o que as outras pessoas faziam", recorda Tony Bramwell. "Eles nunca tinham tocado com ninguém [além dos outros beatles], eles nunca improvisavam. Quando George preparou o disco de Jackie Lomax, ele de repente se viu tocando com outros músicos – e *adorou.* Descobriu que havia outro mundo além daquele dos Beatles, e isso acabaria criando uma divisão entre os rapazes."

Não que a hostilidade e as disputas fossem exigir muito esforço. A produção de discos e filmes, a editora musical, a loja de roupas e aparelhos eletrônicos... "Eles não tinham como concordar *em nada*", diz Bramwell. "O ego começou a ficar mais importante do que o sucesso. John vetava automaticamente todas as sugestões de Paul, Paul destruía as de George, George rejeitava as de John. Eu não consigo me lembrar de uma única decisão que tenha sido unânime, ou mesmo quase unânime." Até a proximidade das sessões de gravação do novo disco, com as "toneladas de músicas" escritas em Rishikesh, produzia novas tensões, dilaceradas por indecisões. Cada um dos principais compositores – John, Paul e, mais recentemente, George – zelava arduamente por seus esforços pessoais, temendo que um dos outros pudesse se aproveitar da sua contribuição individual. "A relação entre os Beatles estava ficando realmente tensa", disse John, que tachou Paul e George de "ressentidos" com as músicas que ele compôs.

O ressentimento poderia ter outra origem. Com seus problemas conjugais ainda não resolvidos e Cynthia perambulando pela Grécia, as drogas continuavam a ditar o humor de John. Ele vivia sob o efeito do LSD, ajustando seus efeitos aleatórios com qualquer comprimido que encontrasse pela casa. Com a combinação certa, John mergulhava num transe profundo, insondável, que alternava divagações indecifráveis com silêncios impassíveis. Em Weybridge, para onde Pete Shotton havia se mudado a fim de fazer companhia ao amigo, ele passava as noites acordado, viajando e se debatendo com ondas e mais ondas de raiva incendiária. Uma noite, depois do habitual aperitivo com alucinógenos, Shotton diz ter percebido que John estava girando os braços lentamente em círculo. "Eu disse: 'O que você está fazendo?', mas John não conseguia explicar. Ele respondeu: 'Não consigo parar. Tem alguma coisa me fazendo fazer isso. Não consigo evitar'." Então ele chorou, num pranto incontrolável, entremeado por uma gargalhada horrorosa. Quando Shotton tentou consolá-lo, John resistiu. "Eu não estou chorando", ele insistia nervosamente, enxugando os olhos com as mãos. De repente John declarou que era Jesus Cristo que havia voltado do túmulo. "Ele

acreditava naquilo", Pete recorda, "e dizia [...]: 'É isso, *finalmente* – eu sei quem sou'." No dia seguinte o Messias convocou uma reunião de emergência na Apple para anunciar sua identidade aos outros beatles. Eles não ficaram impressionados, e disseram: "Tudo bem, então. E que devemos fazer agora?" Depois que alguém sugeriu almoçarem, o assunto foi esquecido.

Naquela noite em Weybridge, no meio de outro devaneio induzido pelas drogas, a luz do aparelho de tevê cintilava quando John, já mais tranqüilo, perguntou se Pete se incomodava caso ele convidasse uma mulher para ir até lá. Shotton, que não tinha a intenção de passar outra noite acordado com o amigo, ficou aliviado. "Bom, acho que vou telefonar para a Yoko", disse John.

"*Yoko Ono?*" Shotton ficou embasbacado. Ele já havia reparado nela, uma espécie de figura misteriosa que circulava na periferia dos Beatles, mas jamais tinha visto John sequer erguer a sobrancelha na sua direção. "Eu não sabia que você estava interessado nela. Você nunca falou a respeito dela."

"Eu não sei se estou interessado", John respondeu, "mas ela tem alguma coisa de que eu gosto."

Yoko chegou a Weybridge de táxi pouco antes da meia-noite. As coisas começaram de maneira estranhamente lenta para duas pessoas determinadas, nada tímidas. "Ela e John pareciam dois pássaros nervosos", lembra Shotton. Eles se sentaram na saleta mal-iluminada, cada um numa ponta do sofá, as mãos dobradas sobre o colo, como se fossem os noivos de um casamento arranjado. Shotton, incapaz de "entender o sentido" da estranha conversa deles, desculpou-se e foi para a cama. Mais tarde, John acabou levando Yoko para seu estúdio, onde, entre pilhas de discos e brinquedos, havia dois gravadores de rolo, com ajuda dos quais havia esboçado muitos dos sucessos dos Beatles. "Coloquei para ela ouvir todas as fitas que eu tinha feito, umas coisas vanguardistas, outras engraçadas, e um pouco de música eletrônica", John contou à *Rolling Stone* em 1970. Era uma reunião de material tão maluca que era como se fosse a gravação de um diário com pensamentos aleatórios reunidos como contas que não combinam numa feira. Algumas fitas eram sobras de *Sgt. Pepper's*, outras se baseavam nas piadas de Spike Jones, e outras ainda eram do começo dos Beatles – as que haviam sobrevivido aos terremotos que se seguiam aos pesadelos induzidos por drogas. Aquela estranha irregularidade deixou fascinada uma conceitualista como Yoko, que rapidamente entrou no espírito das fitas. "Ela ficou agradavelmente impressionada", lembrou ele, "e então disse: 'Bom então vamos gravar outra'."

"Nós passamos horas improvisando", lembrou Yoko. "Ele usou os dois gravadores e aproveitou todos os sons que apareciam à mão [...] Eu me sentei e fiz os vocais." Com um lamento agudo, quase doloroso, Yoko contribuiu com um tipo de vocal estridente, que

lembrava a quem o ouvisse "a babel dentro de um manicômio". Eles trabalharam durante a noite toda, improvisando e sobrepondo gravações, mas principalmente "apreciando a incerteza de como aquilo ficaria". A estrutura livre e subjetiva era estimulante, um ímpeto de excitação crescente que durou a noite toda até chegar a uma conclusão febril. "O dia estava amanhecendo quando terminamos", John lembrou, "e então fizemos amor ao amanhecer. Foi muito bonito."

Durante o devaneio do início da manhã, John foi tomado pela intensidade do encontro avassalador. "Eu não tinha dúvida de que havia encontrado A Pessoa", contou ele. "Yoko e eu ficamos em sintonia desde o começo, desde aquela primeira noite. Aquela primeira noite me convenceu de que eu precisava terminar meu casamento com Cyn."

John encontrou Shotton na cozinha logo cedo. Shotton diz que John mostrou-se irascível e distante durante o desjejum de ovos cozidos. Era evidente que ele se encontrava "em estado de choque", causado pela inevitabilidade dos acontecimentos da noite e pela conclusão final a que chegara. Shotton perguntou como tinham sido as coisas com Yoko, e John "apenas olhou para mim com um olhar vazio". Por fim, John lhe pediu: "Ficamos acordados a noite inteira. Você me faria um favor, Pete? Pode procurar uma casa para mim?"

"Você já tem uma casa", ele disse a John. "Está sentado dentro dela."

"Não, eu quero outra casa. Quero ir viver com Yoko."

"John, você passou *uma noite* com ela, uma única noite!"

Mas John estava decidido. "Pete, era isso o que eu estava esperando. Toda. A Minha. Vida. Eu não dou a mínima para os Beatles. Eu não dou a mínima para o dinheiro. Eu não dou a mínima para a fama. Eu não dou a mínima para *nada*. Eu vou viver com Yoko, mesmo que tenha de viver numa barraca. Eu vou – e não dou a mínima.

"Estou apaixonado – provavelmente pela primeira vez na vida. Eu não agüentaria ficar longe dela. Para falar a verdade, quero voltar lá pra cima para o caso de ela sofrer um acidente doméstico – ou fugir pela janela." E, dizendo isso, ele se virou, saiu da cozinha e subiu a escada.

"John estava se sentindo morto por dentro havia muito tempo", lembra Sotton. "Agora, pelo menos, ele via a chance de renascer."

E Yoko tinha conseguido penetrar em um outro ambiente.

Capítulo 35 | **Adeus aos rapazes da banda!**

[I]

"A pergunta que todos fazem é: eles ficaram malucos?" Esse era o título intrigante do tão esperado artigo de Don Short sobre os Beatles num número de verão da *Melody Maker*. E era um título muito apropriado, considerando-se as histórias que corriam sobre John, Paul, George e Ringo. A abertura da butique e as meditações com o Maharishi Mahesh Yogi já haviam dado o que falar à imprensa e aos fãs. *Magical Mystery Tour* acenara com os primeiros indícios de instabilidade. Agora, cada notícia vinda da Apple fazia parecer que os Beatles estavam desarvorados, se não loucos. A não ser pela breve referência de George à "atividade febril de gravação", quase não se mencionaram planos para outro álbum em seguida a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que se manteve nas paradas por um ano após o lançamento. Nenhum filme dos Beatles estava em fase de produção, nenhuma apresentação. "Para muitos que acompanhavam sua carreira, parecia que os Beatles tinham perdido o foco", lembra Short.

Um informe da Apple, que anunciava para 23 de maio a abertura de uma segunda butique, apanhou de surpresa até os observadores mais atentos dos Beatles. Não era segredo para ninguém que a loja original da Baker Street fora um tremendo fracasso. Segundo Peter Brown, "os Beatles achavam o lugar desagradável". Mas então quem, em sã consciência, repetiria o equívoco? Até hoje não se conseguiu uma resposta satisfatória para isso. O máximo que se pode dizer é que, na época, eles faziam o que lhes dava na telha, por impulso, independentemente de custos e conseqüências. No caso, o impulso veio da idéia de promover roupas feitas à mão, de cores brilhantes, que não se podiam encontrar em qualquer lugar. Ao longo de 1967 e 1968, os Beatles e seus amigos foram clientes VIP de John Crittle, o badalado costureiro da New Kings Road. "Compramos algumas coisas dele", declarou George na época. "E, quando vimos, éramos donos do lugar!" A Apple bancou 51 por cento da nova linha do ateliê de Crittle, assumiu seu aluguel caríssimo

e transformou a loja na Apple Tailoring (Civil and Theatrical), que passou a ostentar o *imprimatur* dos rapazes da banda.

Possuir outra loja, contudo, não bastava para refrear a loucura. Paul queria produzir roupas de "*de-mob*", um modelo com duas fileiras de botões inspirado nos uniformes entregues aos soldados desmobilizados após a guerra para que voltassem condignamente ao trabalho. Estava "muitíssimo fascinado" pelo traje e tinha certeza de que ele faria sucesso; chegou mesmo a vesti-lo, para ajudar a promover a linha. O público, porém, mostrou-se refratário ou indiferente. Diga-se o mesmo de John e George, quando as caixas começaram a se acumular no estoque. John encarava o dinheiro com indiferença, se não com desdém – "Tenho de dá-lo ou perdê-lo", gostava de dizer –, mas os esquemas perdulários de Paul irritavam-no. Não tanto pelo dinheiro em si, mas pela "leviandade" de Paul, suas decisões precipitadas, sua ânsia de aparecer. Já George não gostava nada daquela gastança. Ficava furioso ao ver John e Paul "torrar milhões" de libras em ninharias, milhões aos quais também ele e Ringo tinham direito: aquilo, resmungava George, devia servir de lição a quem planejasse fazer uma sociedade.

Mesmo com os contadores em pânico diante dos gastos indiscriminados, os Beatles continuaram a adiantar generosas somas a estranhos que haviam respondido ao convite de Paul e John para mostrar sua obra à Apple. Não se cogitava cortar despesas nem poupar para o futuro caso a bolha estourasse. Quando abriram os olhos, já era tarde. Depois que apareceram no programa "The Tonight Show", em Nova York, "dezenas de milhares" de pedidos de ajuda financeira iam chegando às suas mãos diariamente. "De uma hora para a outra, a Apple se tornou a casa-da-mãe-joana", lembrava George, "para os pilantras do país" – de *muitos* países – que apareciam por lá pedindo uma entrevista a fim de apresentar alguma proposta duvidosa. "Qualquer espertalhão podia entrar e bradar: 'Ei, tive uma *grande* idéia!'", conta Alistair Taylor. "Imediatamente os Beatles sacavam o talão de cheques e perguntavam: 'Quanto você quer?'."

Todo o mundo dava as caras na Wigmore Street para arrancar alguma coisa deles. E, quando o lugar ficou cheio demais de pedinchões e farsantes, os Beatles simplesmente compraram um espaço maior, investindo perto de 1,5 milhão de dólares num edifício setecentista em Savile Row, que pertencera ao magnata do entretenimento Jack Hylton, logo transformado em quartel-general do "caos".

"Lembro-me de ter visitado o local quando pensávamos em adquiri-lo", relatou George. "Era fantástico, com uma grande lareira e vigas de carvalho.[...] Dissemos: 'Mas isto é demais! Podemos ficar aqui escrevendo e gravando'." Além das novas empresas de gravação e cinema, da divisão de eletrônica e *merchandising*, da suntuosa sala de jantar e dos escritórios particulares do lugar, os Beatles vislumbraram a oportunidade de montar um

estúdio moderno onde, antes, Hylton tivera sua própria sala de projeção. Como se desfariam dos trastes e equipamentos antiquados de Abbey Road? As sementes do descontentamento já haviam sido lançadas. Segundo George Martin, "Magic Alex explicou que a EMI era uma porcaria e que ele poderia construir um estúdio bem melhor". Todos, inclusive Martin, achavam que o sistema de quatro canais de gravação usado em *Sgt. Pepper's* era pré-histórico. Fora superado pelo de oito canais, mas Alex prometia um sistema tremendo de *setenta e dois*. Tudo de que ele precisava, disse o mago grego, era o dinheiro dos Beatles.

Com Alex a trabalhar em mais essa aventura, os Beatles despejaram dinheiro em vários outros projetos, a começar pela Apple Films. Tão logo Denis O'Dell chegou para chefiar a divisão cinematográfica, uma ambiciosa lista de filmes foi anunciada para início imediato de produção. Era querer ir depressa demais. O'Dell, que trabalhara com Stanley Kubrick e Richard Lester, trouxe no bolso um conto de Julio Cortázar chamado em inglês "The Jam"*, que John Barry se encarregou de adaptar, e logo depois contratou Nicolas Roeg para dirigir um roteiro intitulado "Walkabout", ambientado na Austrália. Concluíram-se ainda negociações para a compra de outro roteiro, "Some Gorgeous Accident", baseado num romance popular de James Kennaway. Houve até discussões preliminares sobre a possibilidade de usar a câmera de 16 milímetros dos próprios Beatles para um documentário sobre o Maharishi. E John estava ansioso por redigir um roteiro baseado em seus livros *A Spaniard in the Works* e *In His Own Write*.

A preocupação mais imediata da nova divisão cinematográfica da Apple era o desenho animado de longa metragem *Yellow Submarine*, a sair. Os Beatles praticamente não tomaram parte na produção, tirando o fato de haverem contribuído com quatro canções originais para a trilha sonora. Ainda em 1965, Brian Epstein vendera os direitos de realizar animações baseadas nos Beatles e em suas músicas a um produtor americano financiado pela King Features, que apresentou uma série de aproximadamente sessenta desenhos animados, por sinal bem engraçados. Aquilo parecia uma coisa secundária na época, um negócio pequeno (embora 50 por cento dos lucros do negócio lhes fossem garantidos), como tantos outros no portfólio da NEMS. Mas o contrato fora fechado com base na palavra de Brian de cooperar na realização de um longa-metragem, além da promessa de obter a participação pessoal dos Beatles para o filme – que, embora parecesse insignificante na época, vinha se valorizando a cada mês que decorria.

Não demorou para que a King Features se metesse no caso. Após examinar os resultados da série dos desenhos curtos, os produtores apresentaram a proposta de fazer do longa

---

* *Publicado no Brasil com o título de "A auto-estrada do Sul", o conto do escritor argentino se passa em um congestionamento-monstro. (N. do E.)*

uma peça ágil que combinasse as personalidades irreverentes dos Beatles com uma animação à *Fantasia*. Chegaram mesmo a contratar Roger McGough, poeta de Liverpool e colega de banda de Mike McCartney*, para contribuir com diálogos e piadinhas *scouse*. Mas, apesar de todas as tentativas feitas para lhe vender a idéia, Brian não se convenceu totalmente. Ele sabia que os Beatles odiariam de ponta a ponta pôr suas próprias vozes num desenho animado. "Brian receava procurá-los para pedir sua colaboração", lembra Tony Barrow, "e por isso, como era típico dele, foi adiando o projeto pelo maior tempo possível, de modo que tanto ele quanto os Beatles se tornaram indisponíveis para trabalhar pessoalmente no assunto."

Enquanto isso, os produtores alinhavaram juntos uma história baseada livremente nos *alter egos* dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, de mistura com diálogos mordazes e imagens marcantes, e contrataram atores para imitar a voz dos rapazes. Os próprios Beatles seriam o componente mais supérfluo da obra. "Tivemos um ou dois encontros com eles, no máximo", recordou George. "Quase não nos envolvemos." O filme foi completado praticamente sem que os Beatles se dessem conta. Mesmo o compromisso de fornecer a trilha sonora, que decidiram honrar em deferência a Brian, foi considerado pouco importante. "Eles reagiram mais ou menos assim: 'Está bem, vamos dar a esses caras a maldita trilha, mas sem nos estafarmos'", contou George Martin. "Vamos apresentar o que nos der na telha." E foi isso o que fizeram: o mínimo – mandando para o desenho as composições "All Together Now", "Only a Northern Song", "It's All Too Much" e "Hey Bulldog", que, no frigir dos ovos, não passavam de refugo. Mas agora, com Brian morto e o filme fora de seu controle, os Beatles ainda tinham de enfrentar o problema do lançamento.

Yellow Submarine estreou no London Pavilion em 17 de julho de 1968, com os fãs fazendo uma cena digna dos bons tempos da beatlemania no Picadilly Circus. Milhares de pessoas encheram a área, feericamente iluminada, acolhendo com gritos os Beatles e seus convidados, que chegavam num torvelinho de excitação já fora de moda. Com poucas exceções, a reação da crítica foi igualmente entusiástica. O *Daily Telegraph* considerou o filme "muito criativo" e recomendou-o aos públicos de todas as idades, enquanto o *Christian Science Monitor* elogiava a poderosa "imaginação visual" e a "emoção romântica". "Em seus noventa minutos de duração, o filme é mais estimulante, com suas referências artísticas implícitas e sua alegria pura, que mil exibições dessas pecinhas modernosas", disparou o *Observer*. Mesmo os Beatles tiveram de admitir que a fita tinha lá seu encanto. Ringo, responsável pelo tema principal, naturalmente "amou *Yellow Submarine*", ao passo que George, quase sempre o último dos quatro a aplaudir idéias desse tipo, "gostou do filme" e declarou que o achava "um clássico".

---

* Juntos, gravavam para a Parlophone como The Scaffold.

A reação em contrário mais forte veio do *Daily Mail*. Trudi Pacter, a calejada colunista de entretenimento do jornal, censurou os Beatles por aquela mudança drástica de curso. "Os Beatles continuam a inventar", queixava-se ela, dando a entender que era isso o que mais a aborrecera. Havia no filme uma mistura de elementos disparatados, desvios demais da fórmula singela e jovial que divertira o mundo por tanto tempo graças ao humor incisivo e às canções alegres dos Beatles. A cada semana, a *cada dia* anunciava-se que os rapazes iriam meter-se em outro projeto fabuloso, fora de sua área tradicional. Os fãs precisavam saber que não estavam sendo alvo de paternalismos, que mereciam algo familiar ao seu gosto, alguma validação de sua fé. Em suma, deviam perceber que havia música naquilo tudo.

[II]

No dia 30 de maio os Beatles se reuniram em casa de George para discutir o álbum seguinte. Ao contrário do que sucedera com seus lançamentos anteriores, havia agora muito material disponível – canções exóticas compostas na Índia e outras completadas nos últimos meses. Durante grande parte da tarde eles as cantarolaram informalmente, quase impressionisticamente, num gravador. Eram 23 ao todo – sete de Paul, onze de John e cinco de George –, além das que aguardavam roupagem nova.

Ao ouvir a fita, os Beatles reconheceram ter algo de muito bom a trabalhar. As canções eram mais arrojadas e emotivas do que em *Revolver* e *Sgt. Pepper's*, embora mais naturais, menos elaboradas. No entanto, havia sem dúvida algo de discrepante no tom geral do conjunto, algo que lançava uma canção *contra* a outra numa espécie de aposição rítmica, como para impedir que a próxima fase do processo de gravação desandasse num exercício meramente automático. "Cada uma parecia soar de maneira diversa", insinuou John, talvez fazendo a autocrítica da irregularidade e da dissonância do material.

O novo repertório perdera quase todo o aspecto de colaboração. As músicas eram esforços individuais – canções de John, canções de Paul, canções de George, escritas separadamente – e exibiam poucas das qualidades conhecidas que as identificariam como obras *dos Beatles*. Não que fossem mal-acabadas ou pouco interessantes; e não que eles as deixassem de gravar como grupo, com o mesmo tipo de interação de outras sessões. Mas bem se via que cada compositor evoluíra num rumo diferente: os rapazes agora confiavam mais em si próprios e, por isso, não queriam fazer concessões.

Isso significava também que o processo de composição não contaria com o auxílio crítico da sugestão de um verso, de um compasso, de uma nota – cooperação que antes iden-

tificava uma composição de Lennon-McCartney. Um dos ingredientes típicos da parceria de John e Paul era a confiança na habilidade de um e de outro para, como costumava dizer John, "burilar" cada música. Mesmo no caso de canções escritas quase inteiramente por um só dos dois, algumas sugestões de última hora podiam lhes propiciar acabamento perfeito. Essa solidariedade fora crucial para o sucesso deles desde o início. No entanto, agora, no dizer de Paul, "eu ouvia algumas das músicas pela primeira vez quando [John] entrava no estúdio, enquanto antes nos consultávamos a cada passo".

Embora não dependesse dela, Paul lamentava a perda da influência de John, o que atribuía à crise emocional do amigo. Em poucas semanas, no mês de maio, o caso de John com Yoko Ono pusera sua vida de pernas para o ar. Após o primeiro encontro, John mergulhou, no início do verão, naquilo que chamou de "minha nuvem do amor", admitindo que "nunca se apaixonara assim antes". O caso era ao mesmo tempo enervante e ridículo. Ele tentou preencher aquelas semanas com seu trabalho na Apple, mas parecia muito distraído, muito abalado pelas emoções. John disse mais tarde que, junto a Yoko, "minha cabeça se desgarrava como se eu estivesse drogado". Uma "cheirada" da poderosa droga de Yoko e lá estava ele "fisgado", confessou, misturando narcóticos e metáforas em igual medida. "Ela era a 'viagem' definitiva."

Para John, o próprio calor daquele relacionamento apenas realçava sua desafeição por Cynthia. Finalmente, na tarde de 22 de maio, aconteceu o fato que precipitaria o fim de tudo. Cynthia decidiu voltar das férias na Grécia um dia antes do combinado e, durante uma parada em Roma, tentou telefonar para John a fim de que ele a esperasse. Não a impressionou o fato de ninguém atender em Kenwood; John podia estar em qualquer parte, talvez mesmo dormindo ou drogado. Porém, quando Cynthia entrou em casa por volta das 4 horas da tarde, ficou espantada ao ver as luzes todas acesas e a porta aberta. Aquilo era estranho, pensou ela. Alguém deveria ter vindo recebê-la – a governanta ou o jardineiro –, mas o lugar parecia deserto e "mergulhado em silêncio sepulcral". Com Jenny Boyd e Magic Alex a segui-la barulhentamente, Cynthia percorreu o andar térreo, chamando por John. Não recebendo resposta, dirigiu-se para a copa e parou à porta, interdita. "John e Yoko, vestindo apenas túnicas vermelhas, viraram-se para mim", contou ela.* Enroscado confortavelmente num sofá escarlate, John limitou-se a correr os olhos pela figura assustada da esposa. Com calma, pousou seu copo de chá, acendeu um cigarro e disse: "Ah, oi!"

Forcejando por manter a compostura, Cynthia começou a descrever nervosamente sua viagem de volta à Inglaterra. "Tive uma grande idéia", disse ela. "Tomamos o café-da-

---

* Em outros relatos, ela se refere a uma espécie de vestes de listras verdes e brancas sobre quimonos de seda pretos.

manhã na Grécia, almoçamos em Roma, e agora Jenny e Alex acham que seria ótimo irmos todos jantar em Londres para aproveitar o feriado. Você vem?"

John, lançando-lhe um olhar inexpressivo, replicou: "Não, obrigado".

Em pânico, Cynthia conservou-se firme, na esperança de que algo viesse, ao menos temporariamente, salvar seu casamento. Sempre, no passado, fingira ignorar as infidelidades do marido. Considerava aquilo uma prova de amor. Mas para John tudo acabara. Por fim, Cynthia desabafou: "Seu filho-da-puta!" E, chorando, saiu da sala.

Cynthia passou os dias seguintes "em estado de choque", instalada provisoriamente no apartamento de Jenny Boyd. Mas uma noite, sentindo-se desesperada e ferida, dormiu com Magic Alex – por raiva ou vingança. "Ela sabia muito bem que isso era um erro", diz Peter Brown, "principalmente em se tratando de Alex, em quem não tinha confiança e de quem sequer gostava." Se Cynthia ainda nutria alguma esperança de reconciliação com John, aquela tolice pôs tudo a perder. Alex iria contar tudo a John, Cynthia sabia disso.

E Cynthia queria preservar seu casamento. Convencida de que John ainda precisava dela, voltou a Kenwood, animada por sua aparente atitude de indiferença ante o que acontecera. "Por algum tempo, tudo correu às mil maravilhas", contou ela. "Conseguíamos conversar com mais liberdade e franqueza. Havia, sim, uma luz no final do túnel."

Mas o túnel era curto e a luz logo se extinguiu. Em poucas semanas a vida do casal desandou em estados alternados de solicitude e distanciamento, resignação e desencanto. Depois de alguns dias em que John se mostrara pouquíssimo comunicativo, Cynthia partiu de novo, para tirar novas férias em Pesaro, na Itália, em companhia da mãe, Julian e uns tios de quem gostava muito. E foi lá, voltando de manhã após "uma noite de agito na cidade", que ela deparou com Magic Alex, que estava "profundamente inquieto", a ir e vir pela calçada diante do Cruiser Hotel. Durante o desjejum, Alex confessou ter vindo a mando de John, para pedir o divórcio com base na acusação de adultério. Embaraçado, mas com firmeza, Alex admitiu que aceitara testemunhar no processo.

Cynthia pode ter se sentido "arrasada" diante daquela tática astuciosa, mas não foi pega inteiramente de surpresa. Dias antes, recuperando-se de um ataque de tonsilite, abrira um jornal italiano que mostrava John e Yoko de braços dados durante a estréia, em 18 de junho, de *In His Own Write*, no Old Vic de Londres. "Compreendi tudo ao ver a foto", contou ela a Ray Coleman. John jamais apareceria em público com Yoko se já não tivesse resolvido divorciar-se. Sabia que a imprensa poria a boca no trombone ao ver o casal se mostrando – e, é claro, estava preparada para as conseqüências. Mas não para a barulheira que se seguiu.

Fazia tempo que John planejava aparecer em público com Yoko. Isso desde a festa de lançamento da Apple Tailoring, em 22 de maio, quando a apresentara como sua namorada.

"Os dois pareciam periquitos assustados", relata Alistair Taylor, lembrando-se de como Yoko se agarrava ao braço de John enquanto passeavam pela loja, "mas a cena intrigou a quantos de nós conhecíamos Cynthia." Boa parte dos antigos amigos de Liverpool passou a evitá-los por constrangimento. Se os outros beatles recriminaram o caso, nada disseram: pelo que se sabe, nunca comentaram o fato. O que John fazia de sua vida pessoal, especialmente com outras mulheres, era problema de John; os beatles não julgavam uns aos outros. Só Derek Taylor, cuja "lealdade e afeto" a Cynthia Lennon eram proverbiais, teve coragem de encostar John à parede por causa de Yoko. Dias depois da festa, os dois homens almoçaram num restaurante japonês de Londres, onde Taylor, receoso do escândalo, mal continha a irritação. *Será que ele tem idéia do que anda fazendo?*, perguntava-se. "Como seu amigo e assessor de imprensa, é meu dever informá-lo de que, embora *meus* lábios fiquem selados, tudo o que você disser acabará sendo registrado, comentado e espalhado pelo mundo afora. E isso afetará Cyn, Julian, a senhora Powell e outros entes queridos." John aconselhou Derek a meter-se com seus próprios negócios, dando a entender que doravante tudo seria diferente em sua vida. "Então é isso... você e Yoko?...", quis saber Taylor. "É", respondeu John com frieza. "É isso aí."

A virada aconteceu um mês depois, no Old Vic, onde a imprensa se emboscara. "Murmurava-se por toda parte que o casamento de John já era", recorda Don Short, "e muita gente estava ansiosa pela oportunidade de descobrir o que acontecera. Foi assim que aconteceu." Quando John desceu da limusine segurando a mãozinha de Yoko, os *flashes* espocaram e ouviu-se um grito de indignação cujo grau de hostilidade o deixou interdito. "*Onde está a sua mulher? Onde está Cynthia?*", ganiam os repórteres, um após outro. O ar de pânico cruzou o rosto de John enquanto ele abria caminho pela multidão. "Mas que vem a ser isto?", rugiam os repórteres. "Que aconteceu à sua esposa, John?"

"Não sei!", gritou ele, furioso; mas isso não bastou para serenar a confusão.

Se, como era de prever, a imprensa se mostrara ultrajada com a aparição de Yoko, a opinião pública não foi nada perto das dificuldades que logo surgiram na Apple. Os Beatles mal haviam iniciado o trabalho com o novo álbum e já os problemas domésticos, não a música, se tornavam a preocupação principal. Naturalmente, o que mais importava no momento era o bem-estar de John. Agora ele não tinha mais casa; mudara-se de Kenwood para ficar com Yoko e precisava de um canto. Mas onde? Os hotéis estavam fora de cogitação, por causa do assédio da imprensa. No velho apartamento de Ringo em Montagu Square, outrora esconderijo de Jimi Hendrix, quem morava era a mãe de Cynthia, naturalmente hostil. A casa de Brian na Chapel Street, assim como a chácara, tinha sido vendida. As perspectivas para um superastro pareciam surpreendentemente limitadas. Mas, para espanto geral, Paul correu em socorro de John, proporcionando-lhe um refúgio.

"Paul, lá à sua maneira, tentou ser bonzinho e compreensivo em relação à estranha escolha de John", conta Brown. "Convidou o casal para ficar durante algum tempo em sua casa na Cavendish Avenue." Um dia depois da volta de Cynthia, John e Yoko se instalaram no quarto de hóspedes do segundo andar e puseram-se à vontade. "Mas havia um problema: na verdade, Yoko não era muito gentil. Sequer agradeceu o que Paul fez por eles. E olhem que Paul fez de tudo para deixá-los à vontade, bom sujeito que era. Por isso aquele arranjo não durou muito."

Sentindo-se indesejáveis – e fartos do que achavam ser a falsidade de Paul –, John e Yoko mudaram-se para o apartamento de Peter Brown, que estava sendo pintado, e depois passaram uma semana com Neil Aspinall, até que encontraram uma solução: Cynthia poderia ficar em Kenwood pelo tempo que quisesse, desde que levasse sua mãe para lá. John e Yoko queriam para si o apartamento térreo de Montagu Square. O lugar era perfeito – pela localização central e pela rota de fuga (Ringo instalara uma boa janela no fundo, acima da pia da cozinha, de onde se podia escapar para uma ruela discreta). E, acima de tudo, tinha pouca claridade. Essa última condição vinha bem ao encontro das necessidades do casal: cansados de andar de cá para lá e querendo fugir à tensão que os rodeava, John e Yoko tinham ficado dependentes da heroína.

◆◆◆

Paul achava que sua hospitalidade teria efeito terapêutico sobre John e Yoko, que eles iriam apreciar a estada tranqüila e aconchegante no apartamento – e começar vida nova de uma maneira mais romântica. Aconteceu justamente o contrário: na Cavendish, os dois passavam quase todo o tempo estirados no sofá, vendo televisão e olhando-se esgazeadamente nos olhos um do outro – atividades que, no dizer de Barry Miles, faziam "Paul sentir-se pouco à vontade". Miles punha a culpa de tudo aquilo, em parte, no "uso de drogas pesadas, que tornavam a comunicação difícil", mas principalmente na maconha e nas "gororobas que Yoko cozinhava".

Paul, contudo, pensava de modo diverso. "John estava mergulhando nas drogas pesadas de um modo como nunca havíamos feito", contou ele, atribuindo o fato a uma sinistra ligação com o negociante de arte Robert Fraser, um *junkie* que, condenado por tráfico de entorpecentes, saíra da cadeia pouco antes. Fora Fraser, segundo Paul, quem apresentara John à heroína antes da viagem dos Beatles à Índia; na volta, ele e Yoko passaram a consumi-la regularmente. Os efeitos disso inquietaram e "desapontaram" Paul, tanto quanto aos outros Beatles. Por fora, disse ele, a droga se manifestava sob a forma de "sofrimento e loucura" em John, mas sua influência sub-reptícia já se insinuara até nas músicas.

Iam nisso as coisas quando, no dia 30 de maio de 1968, os Beatles começaram a trabalhar no novo disco. A primeira música que encararam foi "Revolution", de John – música indecisa, mas audaciosa e com toques de blues, que manipulava os temas de maneira caoticamente tantalizadora. No fim, apareceram três versões da música, mas a concretização dessa obra deu o tom para a retórica contraditória que se seguiu.

"Revolution" pode ter nascido da ira e da desilusão que fragmentaram a sociedade majoritária em 1968, mas foi composta no pacífico esplendor de Rishikesh, que, como observou John mais tarde, tinha "uma aura de 'Deus nos salvará'". Nos dias que precederam a gravação, porém, a imprensa só falava em revoltas de estudantes e, depois, nas greves de Paris. John não acreditava nem um pouco que a violência estudantil levasse a alguma coisa. Sua visão de mundo era utópica; desconfiava das *derrubadas* de governos; queria, isso sim, revitalizá-los, mudar a sociedade pacificamente forçando sorrisos beatíficos nos rostos dos burocratas e ideólogos detentores do poder. O melhor caminho para isso, dizia ele, era o diálogo, a comunicação, a fé nas pessoas. "Eu acreditava de verdade que o amor nos salvaria." Mas Paris não lhe saía da cabeça quando entrou no estúdio.

Os Beatles gravaram inicialmente nada menos que dezoito opções de "Revolution", numa cansativa sessão de dez horas que se estendeu da tarde de 30 de maio até altas horas. Na versão original, a música se arrastava num tom melancólico de blues, cobrava ímpeto aos poucos e desfalecia após cerca de cinco minutos de batidas improvisadas. Na última versão, porém, os Beatles se soltaram: o desempenho de John ia além do mero entusiasmo, o que era um sinal para que ficassem de olhos abertos. Eles sabiam o motivo: toda vez que um vocal esquentava, algo mágico podia acontecer. E John parecia estar pegando fogo. Pronunciava cada verso num tom particularmente agressivo. Quando o arranjo chegou ao ápice da forma, John mudou de rumo e o inferno escancarou as portas, pontuado por acordes e dedilhados tocados de modo violento, além de gritos lamentosos a espaços. Se a improvisação adicional de seis minutos pretendia transmitir os sons da revolução, conforme ele disse, isso aconteceu de fato, graças a uma explosão sonora. A coisa foi crescendo, e os Beatles se desdobraram por dez minutos, até John desabafar: "Assim está bem, já chega!"

A primeira parte, o blues, ficou conhecida como "Revolution nº 1" (o resto foi adaptado para servir de base à espantosa "Revolução nº 9"). Bem-intencionada, mas conceitualmente canhestra, a música nunca pretendeu ser um hino que galvanizasse a Nova Esquerda radical. "No fundo, John não se saiu bem ali", disse Paul mais tarde. John devia pensar o mesmo. No dia seguinte apanhou um lápis e tentou melhorar o tema central, reescrevendo-o até quase o momento da gravação. Mas mesmo então não parecia satisfeito. Durante os ensaios, um técnico de som notou que John brigava com a letra – "estudando mudanças ao acaso", no dizer de Paul – e burilava frases cruciais à medida que ia percorrendo o texto.

"Parecia implicar sobretudo com um verso, testando-o repetidamente com finais diferentes." Curvado sobre a guitarra, John cantava: "When you talk about destruction/Don't you know that you can count me out"*. Em seguida corrigia para: "... you can count me in"**. *Out ... in ... out ... in.* "Acho que ele não estava muito certo do que sentia a respeito do assunto", lembra Paul – e, na versão do álbum, adotaram as duas fórmulas: cantaram "out" *e* "in".

A cada intervalo da gravação, Yoko Ono se sentava "perversamente" ao lado de John. "Era muito chocante", resmunga Alan Brown, engenheiro técnico que começara a trabalhar em Abbey Road poucas semanas antes. Embora relativamente novo no pedaço, ele conhecia a regra de ouro: estranhos não deviam entrar no estúdio quando os Beatles estivessem gravando. Os próprios rapazes nunca permitiam que visitantes acompanhassem seu trabalho. *Nunca!* Mesmo Brian Epstein e Dick James entravam por sua própria conta e risco, lá ficando apenas o tempo necessário para cumprir alguma tarefa importante.

E agora, de repente, Yoko se instalara no santuário. "Ela foi entrando", pura e simplesmente, segundo George, que não gostou nada daquilo. "John levou-a para a sala de controle [...] no começo das sessões do 'Álbum Branco'", disse Geoff Emerick. "Apresentou-a logo a todos e pronto: daí por diante ela estava sempre ao lado dele."

A aparição de Yoko no estúdio foi como que uma declaração de guerra. John sabia que com isso acabara de montar uma bomba cujo estopim não hesitaria em acender. Sua cara "desafiava" os outros a fazer objeções. Ele parecia ansioso pela oportunidade de dar espetáculo. Sem dúvida, naquele momento, alguém deveria tê-lo enfrentado. Alguém deveria tê-lo conduzido a um canto e pedido que se comportasse. Alguém deveria ter ordenado que Yoko desse o fora do estúdio imediatamente. Alguém deveria ter feito valer a lei. Mas, coisa incrível, ninguém deu um pio. Os outros beatles fingiram que nada de anormal acontecera. No íntimo, estavam perturbados e trocaram olhares flamejantes, furiosos com a intrusão, mas sem coragem de encostar John à parede.

Por que se recusaram a defender seu santuário? Por que se encolheram diante desse desafio de pátio de escola? Como todos os demais, os parceiros de grupo estavam interditos por causa do vício de John. Estavam abalados e aterrados por suas súbitas, radicais mudanças de humor. Ele se tornara mais irracional, mais hostil para com os colegas, perdendo a paciência a todo instante e sem provocação, em acessos violentos de cólera. Estava sempre no limite. Sem dúvida, quanto mais explosivo John se tornava, mais evitavam irritá-lo, procurando olhar para o outro lado. Por ocasião de um ensaio na casa de George, ele atirou ao chão o gravador, espatifando o trabalho já feito em todas as direções. Nem Paul conseguia

---

* *"Se você fala em destruição, já sabe que não pode contar comigo."* (N. do T.)

** *"... pode contar comigo."* (N. do T.)

refreá-lo com observações oportunas. Os Beatles simplesmente achavam muito difícil lidar com aqueles altos e baixos emocionais.

Quanto mais John afundava no vício, mais seus laços com Yoko Ono se estreitavam. Não ia a lugar nenhum sem ela. Se entrava na sala de controle para falar com George Martin, lá vinha Yoko Ono atrás. Se conversava com Paul a respeito de uma música ou um arranjo, Yoko Ono metia o nariz na discussão. Quando Neil aparecia para resolver assuntos de negócios com o grupo, Yoko Ono logo se sentava no meio deles. O pessoal do estúdio olhava, pasmado, Yoko Ono seguir John ao banheiro.

E, o que era mais, ela recusava o papel de mera espectadora. Desde a primeira sessão para o novo álbum, deixou bem claro que queria *participar*, arrebatando o microfone de John durante a longa improvisação de "Revolution" e até sussurrando ou gritando coisas como "você ficou nu". Os outros beatles tinham bons motivos para reclamar. Essas atitudes violavam o pacto tácito entre eles. Haviam tolerado os assustadores acessos de raiva de John, seu "papo furado", suas canções cada vez mais estranhas e dispersas, até suas alucinações. Mas, ao permitir a entrada de Yoko no estúdio, ele "pisara na bola". "O estúdio era o lugar onde *nós* nos reuníamos e por isso trabalhávamos tão bem", explicou Ringo. "Tentávamos ficar frios e não dizer nada, mas por dentro nos ressentíamos daquilo e comentávamos o assunto pelos cantos."

A tensão logo tomou conta do estúdio. Os Beatles labutaram quarenta horas para gravar "Revolution", tentando ignorar a intrusão, mas Yoko fazia de tudo para não ser ignorada. Para onde quer que se voltassem, lá estava ela. A propósito de "Revolution nº 9", que se arrastou por dias a fio enquanto John experimentava efeitos sonoros, Paul recordou: "Yoko não arredava pé do estúdio, e dava palpites". Ouvia os registros anteriores e criticava o trabalho. Mandou que George Martin pusesse de lado versões que a todos haviam parecido boas. Enquanto os outros gravavam "Don't Pass Me By" e "Blackbird", John e Yoko ficaram trancafiados no estúdio 2, testando alternativas para "Revolution nº 9".

"Blackbird" baseou-se numa passagem jovial de uma tocata de Bach que George e Colin Manley haviam mostrado a Paul no Liverpool Institute. "Eu a abastardei", confessou Paul, "mas foi ela que inspirou 'Blackbird', o modo de tocar as notas [...] com a corda si solta e o baixo no sol." Como a música foi incluída no álbum, tudo indica que a inserção foi decidida por todo o grupo, mas essa canção podia ser tudo menos um esforço coletivo dos Beatles. George e Ringo sequer estavam no estúdio: tinham ido aos Estados Unidos, em uma curta viagem, enquanto Paul a gravava sozinho.

Era só uma questão de tempo para a tensão explodir. Paul acompanhava John e Yoko como um diplomata cuidadoso, mas não conseguia esconder o aborrecimento. Não querendo outra coisa que não fosse trabalhar com música, Paul passou metade do tempo na

EMI fingindo não se importar com os joguinhos do casal. Finalmente, na segunda semana de junho, ele desabafou. Dada a rivalidade entre os dois, os outros devem ter estranhado que ele houvesse demorado tanto para tomar essa atitude. "Ouvi-os discutir no corredor", lembra um funcionário da EMI que por acaso se aproximara, "e foi terrível. Paul estava completamente *lívido*, acusando John de ser leviano, pueril, sabotador do grupo." Mas, ao que parece, quanto mais Paul se exaltava, menos John reagia. "Para ele, era como se nada estivesse acontecendo."

John achava ter feito de tudo para acalmar os companheiros, mas não conseguia refrear a hostilidade. Ele chegou à conclusão de que, ignorando Yoko, os outros a insultavam. Irritava-o o fato de acolherem-na mal, quando acolhiam bem qualquer outro músico. "Ela esperava tocar com eles, como alguém que procura um grupo", argumentou John. Mas, quando Yoko tentou fazer isso, "eles a receberam friamente". Isso para dizer o mínimo! Referindo-se à frieza com que passaram a tratá-la, John indagou mais tarde: "Por que ela deveria tolerar tanto desaforo daquela gente?"

Entretanto, Yoko só trouxera à tona ressentimentos que fermentavam entre "aquela gente" desde o ano anterior. John não tolerava o exibicionismo de Paul nem sua mania de fazer as coisas de determinada maneira – a maneira *dele*. Estava "farto de ficar à sombra de Paul". O tipo de música que ele desejava fazer esbarrava no material "popularesco" que Paul fabricava para as massas. E Paul, é claro, andava cansado de conviver com um viciado em drogas que apreciava mais ficar vendo televisão com olhos esgazeados do que gravar discos.

Quando o rompimento parecia iminente, Paul partiu para uma visita de uma semana aos Estados Unidos, onde tencionava apresentar os projetos da Apple numa reunião de vendas da Capitol Records. No dia 21 de junho, ele voou para Los Angeles em companhia de Ivan Vaughan e Tony Bramwell, enquanto John e Yoko editavam "Revolution nº 9" e preparavam a trilha básica de "Everybody's Got Something to Hide Except for Me and My Monkey". Não seria a última vez que a paz dependeria de John e Paul estarem cada qual num continente distinto.

[III]

Em Los Angeles, Paul fez uma declaração que apanhou a EMI de surpresa. "De agora em diante", comunicou aos executivos em pose de adoradores, "nossos discos exibirão o selo da Apple." Aquilo era novo para a turma da Capitol, que considerava os Beatles sua principal atração. Certos de que os rapazes da banda tinham o toque de midas, os homens da gravadora americana não hesitaram em ver na Apple um promissor veio de ouro.

Com a Apple à sua disposição para assegurar-lhes êxito financeiro, os Beatles decidiram que não precisavam de mais ninguém. Em junho, mandaram Ron Kass notificar a EMI de que, doravante, lançariam seus próprios discos e desejavam que a empresa se encarregasse da distribuição. Sir Joe Lockwood aborreceu-se, mas não se opôs a isso. Reconhecendo o valor da associação dos Beatles com a EMI, tornou-se um aliado relutante. Permitiu o negócio para a Europa, desde que a identificação do grupo com a Capitol permanecesse intacta. A gravadora americana dependia muito da popularidade dos Beatles para atrair talentos e a EMI não os deixaria romper contrato com a Capitol sem muita briga. Mas Ron Kass foi duro. "No fim, ele disse à EMI que esquecesse o negócio: a Apple pretendia assinar um contrato de distribuição com outro selo americano. Então eles recuaram e concordaram num arranjo de âmbito mundial."

Numa época em que aceitar intervenções do sistema estabelecido – "ajoelhar-se diante dos poderosos", como dizia John – era visto como uma afronta, a aparente vitória sobre a velha classe dominante era das mais satisfatórias. Paul decerto se sentiu vingado após proferir aquelas palavras na reunião com a Capitol. Embora a mensagem fosse das mais sóbrias, ele continuou assediado pelos fãs, que lhe pediram autógrafos e fotos enquanto durou a curta visita. O triunfo pessoal não era menos gratificante. Durante o encontro, ele agiu como homem de negócios, não como astro do rock. Perguntado sobre fatos e números, forneceu as respostas certas. Ron Kass podia ter manipulado o público, apresentando-lhe a imagem que ele queria, mas fora Paul quem discutira os meandros dos contratos e os projetos dos Beatles para a Apple.

Paul foi comemorar num chalé do Beverly Hills Hotel, onde, segundo um relato meio fora de propósito que aparece em *The Love You Make*, passou o resto do fim de semana rondando pelos quartos atrás de duas garotas. Os detalhes dessa escapada não vêm ao caso, exceto pelo fato de a coisa ter terminado antes do tempo quando uma terceira mulher surgiu em cena. Por acaso, muito por acaso, Paul convidara Linda Eastman a ir a Los Angeles naquela semana, prometendo apenas: "Estarei aqui se você vier". Ele não pareceu surpreso ante a frieza com que ela contemplou aquela cena maluca. "No momento em que Linda chegou, as outras garotas se eclipsaram", diz Tony Bramwell, que correra para um quarto adjacente a fim de gozar o espetáculo. "Paul parecia completamente relaxado diante dela, de um modo que eu nunca vira antes."

"Sempre achei Linda uma mulher fascinante", diz Paul agora, com serenidade; mas, na época, as vibrações que ela emitiu tiveram o efeito de um murro violento. Ela parecia agir "como uma amiga", o que lembrava o primeiro contato de John e Yoko. Nada de timidez, nada dos arroubos das outras "gatinhas". Ela também não ligava para drogas, rock'n'roll, nem mesmo para a carreira profissional, ao contrário de Jane Asher. O que

mais atraía Paul em Linda era sua atitude de "seja o que Deus quiser" perante a vida. "Nenhum de nós namorara muito [...] havíamos tido poucos relacionamentos de verdade na vida." Linda era capaz de controlar o ego e manter-se bem-humorada. Quando uma bonita estrela de televisão bateu à porta para declarar seu amor imorredouro a Paul, Linda "pareceu divertir-se", sem se intimidar nem um pouco. Ela não fazia tantas exigências quanto Jane, o que era um alívio.

Pelos dois dias seguintes, Paul e Linda trocaram confidências a valer. "A família dela era a mais acadêmica do planeta", espantou-se Paul ante a quantidade de seus diplomas. "O pai, Lee, ganhara uma bolsa em Harvard [...] e o irmão, John, tinha estudado em Stanford." Linda não tinha ido à Smith, o que era tradicional para as mulheres da família Eastman, mas mesmo assim a Universidade do Arizona pareceu a Paul "uma escola muito boa".

O encontro foi breve demais para selar um compromisso. Depois, no Aeroporto JFK, despedindo-se de Linda para voltar a Londres, Paul sugeriu que se encontrassem mais vezes. Entretanto, não fez promessas. Jane ainda ocupava bom espaço em sua vida, se não em seu coração. Estavam juntos havia muito tempo e ela era uma garota adorável. Mas tinha exigências demais no trabalho, que Paul não via com bons olhos. Mais uma vez, ela saíra para uma viagem aparentemente sem fim, "abandonando-o" durante quase todo o verão. Distrações não faltavam; e Paul não era homem de evitar casos passageiros. Mas já estava ficando cansado dessas leviandades e invejava John e Ringo por terem filhos.

Sobretudo Julian não lhe saía da cabeça. Sentia-se "muito triste" pelo garoto, no meio de pais em guerra. Julian era "um menino frágil", magoado e inseguro, mas Paul o achava encantador, de um modo tocante, quando o ia visitar. Como seria maravilhoso, pensava Paul, dar àquele menino um pouco de ânimo!

Uma ou duas semanas depois de voltar, Paul resolveu ir a Kenwood para ver Cynthia e Julian. Era um passo melindroso – ele ignorava como John encararia a visita –, mas ele achou que era a coisa certa a fazer. Cynthia fora isolada de repente da família Beatles, era uma vítima daquilo que um amigo chamou "a Lei do Marido". "Concluí que havia sido demais para ela e Julian transformarem-se de repente em *personæ non gratæ* e afastarem-se de mim", contou Paul. Cynthia estivera envolvida com eles desde o começo, antes mesmo da odisséia dos Beatles, quando ele e Dot Rhone integravam outro quarteto inofensivo. Havia algo de trágico e comovente naquela tentativa de apagá-la da foto. Sem esperar o aval de ninguém, Paul saltou para seu Aston Martin e correu a Weybridge, a fim de "tentar consolá-los".

A viagem da Cavendish Avenue até Kenwood levou mais ou menos uma hora, tempo que Paul passou cantando, improvisando uma letra que pudesse ser "uma mensagem de es-

perança para Julian": "*Hey Jools – don't make it bad, take a sad song and make it better...*"* Sua voz deslizava pela canção, numa melodia arrebatadora que comove o ouvinte como uma cantiga de ninar. Nada, em seu repertório imediatamente anterior, era mais francamente terno e mais genuinamente inspirador.

Paul não seria Paul se não percebesse logo que tinha encontrado um pote de ouro. Os elementos mágicos do arco-íris musical se encaixavam perfeitamente. A melodia vibrou em seu cérebro ao longo de toda a visita a Cynthia e Julian, e, ao voltar para casa, ele já estava pronto para providenciar os toques finais.

Paul completou o trabalho de uma assentada, mudando Jools [ou Jules] para Jude, inspirado num dos personagens de *Oklahoma!*, cujo nome tinha a vibração perfeita. No auge do entusiasmo, apressou-se a tocar "Hey Jude" para John e Yoko, que acabavam de entrar em sua sala de música. O casal, drogado e de mau humor, não se impressionou muito, mas depois John viria a reconhecer a canção como "uma das obras-primas de Paul". No entanto, sua opinião quanto ao significado real da letra é diferente. "Ele disse que se referia ao meu filho Julian", contou John à *Playboy* pouco antes de morrer, "mas sempre achei que se dirigia a mim. Se você a examinar bem, verá que Yoko entra em cena [...] As palavras 'saia e pegue-a' queriam dizer, subconscientemente 'ande, me deixe'."

Sem dúvida, parafraseando Freud, às vezes uma cantiga de ninar é apenas uma cantiga de ninar. De qualquer modo, "Hey Jude" teve de esperar sua vez para ser gravada. Ao contrário do que aconteceu com as músicas escritas na Índia, os Beatles a deixaram provisoriamente de lado, sabendo que estava destinada a ser um compacto. Na verdade, andaram buscando por algum tempo a música perfeita para ocupar o outro lado do disco. John preferia "Revolution", que achava ter mais peso, por causa do conteúdo político, e lhe parecia uma espécie de proclamação do que o grupo precisava fazer. Mas "Revolution" enfrentara problemas no estúdio e o grupo ainda discutia se ela deveria ser o lado A de um compacto.

Já "Hey Jude" soava como escolha óbvia. Os Beatles começaram a gravá-la no dia 29 de julho de 1968, depois que ela recebeu uma última demão de Paul e John. Mas, em vez de, como de costume, gravá-la em Abbey Road, preferiram fazer o trabalho nos Trident Studios, uma firma independente, moderna, no Soho, com sistema de gravação em oito canais, onde George e Paul estavam, na época, produzindo discos de outros artistas.

Porém o cenário foi a única coisa que mudou. A insistência de Paul em que os outros Beatles tocassem "Hey Jude" exatamente do jeito que ele queria elevou os ressentimentos, já presentes na sessão anterior, ao ponto de ebulição. John rilhou os dentes e George estreme-

---

* *"Ei, Jools, não fique na pior, pegue uma canção triste e torne-a melhor..." (N. do T.)*

ceu de raiva. Enquanto cantavam os versos, George respondia a cada passagem com *riffs* que imitavam a linha vocal de Paul. Como floreado, aquilo já cansara – mas Paul, longe de tentar pôr panos quentes na situação potencialmente delicada, disparou em tom professoral: "Não, George [...] talvez seja melhor você entrar só na segunda parte [...]". Ele poderia também ter censurado George pelo mal-estar que aqueles toques repetitivos haviam gerado. Ron Richards, que esteve presente a incontáveis sessões dos Beatles, observa que Paul parecia "alheio aos sentimentos de todos os outros no estúdio". Ele queria, por força, fazer o disco mais empolgante possível, pouco lhe importando o custo emocional disso, "sobretudo", continua Richards, "quando se tratava de suas próprias músicas".

John se achava em posição melhor para lidar com Paul porque também experimentava um sucesso que lhe conferia inexpugnabilidade, ao passo que George vinha sendo relegado a um papel secundário havia anos e não se sentia nada seguro. Ele passara incontáveis manhãs produzindo "Sour Milk Sea", um compacto que compusera para Jackie Lomax, e já tinha até a estrutura básica de uma nova música, "Something", bem adiantada. E, embora não fosse nenhuma "Hey Jude", poucos dias antes os Beatles haviam feito a gravação inicial de "While My Guitar Gently Weeps", que está entre o que de mais brilhante George já produziu. Sim, ele percorrera um longo caminho desde a noite em que tocara "Raunchy" no segundo andar de um ônibus de Liverpool, e já tinha agüentado o máximo que podia da arrogância de Paul McCartney – e foi isso mesmo o que lhe disse, embora não com tantas palavras.

Essa estava se tornando uma cena cada vez mais comum à medida que as sessões de gravação do novo álbum iam ficando mais e mais difíceis – e inflamadas. Não se passava dia sem que um dos beatles – ou *mais de um* – tentasse agarrar outro pelo pescoço. O antagonismo, no estúdio, subia mais alto que a voz de Yoko Ono. Os melindres se agravavam devido aos estímulos exteriores, que não eram poucos. Em primeiro lugar havia a presença não-grata de Yoko, complicada pelas atenções de zumbi que John lhe tributava. Não importa o que tenham dito ao longo dos anos para mostrar que eram unidos e calar sentimentos maltratados, Paul, George e Ringo *detestavam* cordialmente a intrusão de Yoko. Aquilo contrariava tudo o que haviam decidido como grupo e ia piorando a cada dia. Sempre que entrava pela porta do estúdio, Yoko se sentia cada vez mais no direito de estar lá e dar palpites sobre a qualidade da música. E esses palpites, dados com petulância e auto-suficiência, irritavam como unhas afiadas a arranhar um quadro-negro. Não tencionavam ser construtivos. Onívora malevolente, Yoko atirava petardos críticos aos Beatles com uma impudência que nunca deixou de fazer efeito. "Os Beatles vão fazer isto...", "Os Beatles vão fazer aquilo..." Toda vez que ela se metia, as coisas esfriavam no estúdio e "os outros ficavam constrangidos, perdendo a espontaneidade musical". Era difícil para

eles trabalhar no clima de hostilidade que ela provocava. "As vibrações eram palpáveis", queixou-se George, "e isso me aborrecia. Sim, eram vibrações negativas."

Pouco depois, o processo de gravação se tornou ainda mais disperso. "Lembro que três estúdios estavam ocupados ao mesmo tempo", contou George. "Paul ficava em um, John em outro, e eu gravava um conjunto de sopros [...] no terceiro." Já não era possível produzir as músicas como antes. "Pela primeira vez, tive de me dividir em três", disse George Martin, "pois gravávamos ao mesmo tempo em três estúdios." Longe de supervisionar as sessões, "acompanhando o que faziam o engenheiro de som e o artista" para manter controle "sobre o produto final", ele apenas ia de sala em sala, procurando impedir, pelo menos, que tudo desabasse no caos.

Com tantos desencontros, os atritos eram inevitáveis. Sempre havia explosões de cólera quando um dos beatles não conseguia impor seu ponto de vista ou desaprovava uma das músicas favoritas dos colegas. Paul, sobretudo, se irritava com o que presumia ser uma verdadeira obsessão de John por "Revolution nº 9", mistura requentada e autocomplacente que lembrava antigas fitas experimentais gravadas em casa por eles, e "opunha-se de corpo e alma a que aquela porcaria aparecesse num álbum dos Beatles". De igual modo, John não ocultava que sempre se sentia magoado quando Paul "queria despejar alguma coisa sem consultar o resto da banda". Em entrevista posterior, tomando como exemplo "Why Don't We Do It in the Road", afirmou: "Paul chegou a gravá-la sozinho em outra sala". Quando John ouviu a música, ela já estava pronta e acabada: "Ele na bateria, ele tocando piano, ele cantando".

Também George punha a boca no trombone, repetindo às vezes literalmente queixas antigas. Em público, ele negava invejar o sucesso de John e Paul, mas sentia-se ignorado por eles, desprezado como um peso-leve, relegado a papel secundário. Seu descontentamento aumentou depois que os Beatles gravaram "While My Guitar Gently Weeps", em 16 de agosto. Eles fizeram catorze passagens, de sol a sol, e nenhuma agradou a George. Ouvindo a trilha instrumental, pareceu-lhe que ali "faltava entusiasmo", que John e Paul apenas faziam seu serviço protocolarmente. "Eles não levavam o trabalho a sério", lembrava ele, "e acredito mesmo que nem se esforçavam para tocá-la direito", se é que prestavam atenção ao que tocavam. Até George Martin notou que, durante a música de George, "os outros agiam um tanto mais displicentemente que de costume". Essa não foi uma atitude justa, se considerarmos que a peça iria tornar-se clássica. Eles não poderiam pelo menos ter reconhecido que George escrevera uma música "muito boa"? Que teria ele de fazer para lhes chamar a atenção?

A forma de revolta de George foi muito criativa, e isso deve ser lançado a seu crédito.

Duas semanas depois, indo do Sussex para o estúdio a fim de gravar mais uma tomada da música, ele explicou a Eric Clapton que alguma coisa de radical precisava acontecer

para reanimar os Beatles. "Estávamos no carro de George, indo para Londres", recordou Clapton, "e ele sugeriu: 'Por que você não vem participar do disco?'" Era um convite inesperado. Os Beatles já haviam recorrido a músicos de fora em outros discos, mas nenhum capaz de eclipsá-los, e muito menos um astro do rock do nível de Eric Clapton. Clapton hesitou. Sabia que os outros beatles "não iriam gostar", mas George tranqüilizou-o: "Isso não tem nada a ver com eles, a música é minha e eu quero que você participe".

Antes que alguém pudesse objetar alguma coisa, Clapton já se achava no estúdio 2, dedilhando sua guitarra Les Paul e ouvindo a base instrumental, gravada com o material do dia 16. A música estava toda ali, provocando sem esforço um sentimento tocante; mas faltava-lhe um recurso dramático capaz de liberar a tensão emocional que George sempre preferira conter. A execução vigorosa de Clapton proveu-a de tudo aquilo de que ela precisava. O modo como a música chora e geme, mantido em xeque pelo fraseado incisivo de Eric, cria o clima que forma seu núcleo emocional. O vocal de George não poderia ter sido mais fascinante, ao tirar da letra melancólica o máximo de desespero, até que, no fim, ele parece ficar em suspenso, flutuando acima dos sons da guitarra que forceja por calar seus gemidos.

"Eu não estava gravando um conjunto de quatro músicos, mas três camaradas, um de cada vez e cada qual com três acompanhantes", contou George Martin. Martin era um artista por seus próprios méritos, um arranjador diligente e um perfeccionista cujo apelido de "babá dos Beatles" não lhe fazia justiça. Já não havia muitas "produções" deles a que pudesse somar seu talento, pelo menos não no sentido tradicional, nada que lhe oferecesse um desafio artístico autêntico. Ele sequer gostara do material que haviam escolhido para gravar e achava que as canções precisavam de alguns bons retoques, pois "algumas não estavam à altura". Por fim, chamou seu assistente Chris Thomas de lado e disse-lhe: "Vou sair de férias. Tome conta dos Beatles enquanto eu estiver fora".

Se a partida de George Martin foi o reconhecimento do supérfluo, a de Geoff Emerick pareceu mais uma advertência sombria. A maré montante da tensão entre os Beatles afetara Emerick, um sujeito gentil e afável que manobrava a mesa de som com o zelo e o toque preciso de um cirurgião. Mas ele estava farto de tantas encrencas. Aquela ópera-bufa, com novos episódios a cada dia, não o fazia rir, apesar do elenco de estrelas. Os Beatles "brigavam entre si e xingavam-se uns aos outros", conta Emerick. "Palavrões voavam para todos os lados." Além disso, tratar com eles de assuntos práticos era tempo perdido. Ele mal conseguia equilibrar as coisas num estúdio e logo era chamado a outro para alguma tarefa urgente. Não era possível dar continuidade a um trabalho, não havia meio de se ocupar inteiramente de uma música.

A paciência de Emerick finalmente se esgotou durante a gravação de "Ob-La-Di, Ob-La-Da", que se transformara num pesadelo técnico e levou mais de dez dias para terminar.

Tudo o que os Beatles tocavam parecia solto demais, fora de controle. Não era possível captar a leveza da letra. O arranjo, nessas condições, desandou numa confusão de estilos. Acordes eram mudados a toda hora, efeitos se acumulavam – e acabavam removidos. Paul rodava continuamente a fita de seu vocal para tentar outra abordagem. Nenhum dos beatles estava satisfeito com a música; e, à medida que iam ficando mais frustrados, mais perdiam a paciência, travando discussões que provocavam danos colaterais. Segundo Emerick, em 15 de julho, durante a remixagem de várias versões, "Paul regravava seu vocal quando George Martin fez uma observação sobre como ele deveria cantar determinada passagem; e Paul, que contivera a raiva o dia inteiro, virou-se para a cabine e disse: 'Então venha cantar você'".

Emerick não gostou nada daquilo. Ele idolatrava George Martin e, como todos os demais em Abbey Road, respeitava muito suas opiniões. Dirigir-se a ele no tom que Paul havia utilizado era inaceitável, mesmo sendo um beatle a fazê-lo. No dia seguinte, enquanto John preparava a base instrumental de "Cry Baby Cry", Emerick inclinou-se para Martin e sussurrou: "Para mim, chega. Vou embora. Não quero saber de mais nada disto aqui".

Incidentes como as brigas e a partida súbita de Geoff Emerick constituíam uma advertência séria: mesmo em pleno processo criativo, a estrutura de apoio outrora sólida dos Beatles começava a desmoronar.

Dentro do estúdio, ocupados em fazer música, os Beatles tendiam a esquecer o mundo exterior; a tarefa de gravar um álbum música a música, canal de gravação por canal de gravação, era absorvente. Mas, em conseqüência da tensão que se acumulava e dos problemas em suas vidas pessoais, aquilo era tudo o que podiam fazer para concentrar-se. Por isso deixavam os negócios, em grande parte, nas mãos da equipe inexperiente da Apple. Sem um diretor de pulso firme, o que antes ia bem agora ia mal. Ninguém cobrava ninguém na Apple, ninguém perguntava: "Quem manda aqui?"

O escritório de Savile Row não passava de um hospício onde os internos faziam o trabalho. "Nenhum de nós tinha experiência", confessa Alistair Taylor, "por isso agíamos conforme nos parecia melhor." Por algum tempo o destino da companhia foi determinado unicamente pelo modo como Caleb interpretava o *i ching*. Às vezes um beatle tomava consciência das coisas e demitia alguém, depois do quê a equipe voltava a fazer o que lhe dava na telha.

As salas eram decoradas de maneira aleatória e cara. Antiguidades, móveis sob medida, tapetes importados, candelabros, equipamentos modernísssimos e toda sorte de bugigangas eram comprados segundo o capricho de qualquer funcionário. Duas jovens belíssimas, com alguma experiência em culinária, haviam sido contratadas para a cozinha, idealizada de modo a igualar um restaurante francês de duas estrelas. "Convidávamos gente à Ap-

ple para almoços de negócios", evoca Peter Brown, cujo amplo e bem-montado escritório funcionava como sala de refeições da companhia e, portanto, necessitava de sua presença a cada evento. Pratos suntuosos eram dispostos sobre sua escrivaninha octogonal de mogno, acompanhados de vinhos finos vindos diretamente da adega da casa. A conta das bebidas, por si só, poderia financiar uma pequena universidade.

Derek Taylor era responsável por metade dessa conta. Ele se instalara à grande no terceiro andar, em um recinto que devia ser o escritório da assessoria de imprensa da Apple. Bom contador de histórias, encantadoramente excêntrico e senhor de maneiras irresistíveis, Derek recebia a todos em seu santuário com a mais efusiva das hospitalidades. Desde que regressara a Londres, mudara tanto que deixara seus colegas de cabelos em pé. O antigo cavalheiro de trato suave e afetuoso transformara-se no apóstolo da intemperança. Depois de iniciado por George Harrison, adquirira um gosto por drogas que não conhecia limites. Ácido, haxixe, maconha, peiote, heroína, cocaína – tudo o que lhe caía nas mãos era devorado com sofreguidão. Desde Robert Fraser, Londres não abrigava um epicurista mais completo.

A alegria, porém, estava nos olhos de quem contemplava aquilo. Em certas ocasiões, os Beatles também caíam na farra ("John não descansava enquanto todos não estivessem alegremente drogados", segundo Tony Bramwell); em outras, esbravejavam contra a má conduta de uma secretária vesga. Certa vez, Paul convocou a imprensa para garantir que a benevolência da Apple era ilimitada, dizendo: "Nós realmente queremos ajudar as pessoas", mas dois meses depois escorraçou alguns deficientes que "não estavam passando necessidade, e, ainda que estivessem, isso era problema deles". De outra feita, ordenou que se instalassem biombos para que as secretárias produzissem mais. George, por sua vez, apanhou um martelo e "esmigalhou um painel de 1 x 2,4 metros, fazendo cair sobre Sylvia, secretária de meio período, "uma chuva de gesso, lascas de madeira e pregos". Às vezes os Beatles pareciam "o sonho de toda mamãe", nas palavras de Alistair Taylor, "parando diante de cada escrivaninha, brincando com os funcionários e contando piadas"; outras, "queriam pular na garganta de qualquer um, espalhando o medo e a desconfiança". Fora-se o primitivo espírito de equipe que inspirara a Apple. Fora-se o conceito de "trabalho divertido". Em seu lugar instalara-se o processo crescente de pressões e tensões criativas inerente a uma honesta, mas extremamente exigente, corporação que manipulava milhões de libras.

A companhia ainda estava dominada pelo "caos", confessou Paul numa entrevista que deu mais tarde, naquele verão, mas alegou que esse era o custo de montar um negócio novo e revolucionário, que por fim lhes daria completa liberdade artística. Todos os equívocos, todas as despesas faraônicas e toda a confusão, mesmo a "louca negligência", como escreveu Derek Taylor numa carta aberta a seus patrões, podiam ser atribuídos à sua

inexperiência como homens de negócios; mas ele estava convencido, como, aliás, os outros beatles, de que haviam "chegado a um bom termo" e as coisas caminhavam bem. "Ou seja, a única coisa que nos pode acontecer é perder todo o dinheiro, o que não me importa nem um pouco", explicava Paul, num tom que se esforçava para ser sincero. Mas a verdade é que se importava – e *muito*. Tanto quanto John, George e Ringo.

[IV]

Num sábado, 27 de julho, os Beatles, acompanhados por Yoko Ono, reuniram-se nos escritórios da Wigmore Street e decidiram que era tempo de fechar a Apple Boutique.

Mas como fazê-lo sem perder a dignidade? Fazer uma liquidação total? Isso seria brega demais, alegaram. Não condizia com o espírito do manifesto *hippie* da Apple. Além do mais, observou George com a maior franqueza, não queriam ser "confundidos com um negociantezinho judeu que agarra suas 5 mil libras antes de fechar as portas". Para preservar os ares de filantropia estreitamente relacionados à Apple, elaborou-se um esquema mais radical. Segundo John, "Yoko veio com a idéia de doar todo o estoque da Apple".* Mas, segundo outros que estiveram presentes à reunião, a idéia foi de John e Paul. Não importa: todos, menos Derek Taylor, gostaram da proposta. Uma doação! O estoque da loja não valia mais que 10 mil libras. Era um preço modesto a pagar pelo que John considerava "uma ótima solução".

Paul imediatamente se sentou com Derek e redigiu um comunicado à imprensa para explicar o fechamento do negócio. "Originalmente, as lojas pretendiam ser algo mais do que simples lojas", explicava, "mas acabaram ficando iguais a todas as outras de Londres [...] Nosso negócio principal é o entretenimento [...] A Apple se dedica à diversão, não às roupas [...] Bem, será um alívio nos livrarmos desse peso."

Uma vez tomada a decisão, o caminho não oferecia obstáculos. No dia 30 de julho, uma quarta-feira, a loja abriria pontualmente às 9 horas da manhã e todo o estoque seria dado de graça. Para ser justos, os Beatles reivindicaram os primeiros lotes da mercadoria disponível. "Na noite anterior, fomos todos para lá e pegamos o que queríamos", contou John, que apanhou algumas camisetas de boa qualidade numa prateleira atulhada. Paul requisitou uma "bela capa de chuva", enquanto Ringo e Maureen se serviam de "montes de camisetas e jaquetas". "Aquilo foi excitante", gabou-se John, "era como estar roubando." De modo geral, os rapazes se mostraram comedidos, levando apenas aquilo que podiam usar. Mas Yoko não se fez de rogada.

---

* Em entrevista posterior à *Rolling Stone*, ele pergunta a Yoko: "A idéia foi minha ou sua?"

"Yoko Ono revelou um lado ganancioso que nâo conhecíamos", lembra Peter Brown, que observava tudo discretamente. "Na noite anterior, sem dizer nada a John, ela chegou em seu Rolls e encheu várias malas de roupas antes que as portas se abrissem – e antes mesmo que os Beatles fizessem suas escolhas."

A abertura oficial (para o fechamento oficial), como se podia prever, provocou o que um observador chamou de "semimotim". "Centenas de pessoas" irromperam pela loja, trepam pelas prateleiras e pelas costas umas das outras para pegar tudo o que estivesse ao seu alcance. "Parecia a corrida de touros de Pamplona", recorda Alistair Taylor, que recuou para um lado, enquanto os Beatles viam a cena como "apenas uma brincadeira da pesada". A loja ficou em pandarecos. "Quando a notícia se espalhou", relata o *Daily Mail*, "outras centenas de pessoas acorreram – não apenas adolescentes, mas também mulheres de meia-idade e até motoristas de táxi." Ringo viu gente chegando com "carrinhos de mão", embora isso seja, decerto, exagero. Não obstante, aquilo "mostrou o lado pior do ser humano", declarou Derek Taylor. "Acho que foi uma das coisas mais feias de que tenho notícia [...] Apavorante e vulgar."

Dissolvida a Apple Retail*, os Beatles já podiam voltar a se concentrar inteiramente na música. Havia muito que fazer além do novo álbum, que ainda precisava de retoques, sendo o compromisso mais importante o primeiro lançamento oficial da Apple Records no dia 16 de agosto. A atividade era intensa na gravadora, com sua equipe dinâmica – além dos Beatles – tentando organizar as tarefas. Desde abril, Ron Kass e Peter Asher vinham trabalhando arduamente para descobrir os artistas que poderiam trazer lucro imediato para o selo. Asher, revelando um ouvido extremamente apurado, que haveria de lançar sucessos pelas décadas seguintes, já produzira o primeiro compacto de James Taylor, "Carolina on My Mind", que mereceu tratamento de álbum. Outro compacto promissor, "Maybe Tomorrow", dos Iveys – mais tarde rebatizados de Badfinger –, estava em preparo. George ia bem adiantado em seu trabalho com Jackie Lomax e podia dedicar algum tempo ao compacto de sua favorita Doris Troy. Tudo caminhava bem, com profissionalismo.

Para o lançamento oficial do selo, os Beatles selecionaram quatro compactos – "Our First Four" –, que a seu ver fariam o maior sucesso. Um deles, em particular, em que Paul parecia vislumbrar uma mina de ouro, era o projeto com a recém-descoberta galesa Mary Hopkin, "Those Were the Days". Paul trazia a melodia na cabeça desde anos antes, quando a ouvira em uma peça no Blue Angel, da Berkeley Square, cantada por um artista amador. Era uma música nostálgica, de origem cigana russa, bem diferente da fórmula do rock'n'roll, com tons envolventes que o impressionavam muito. Não se lembrava mais do nome da

---

* Também conhecida como Apple Merchandising.

peça, mas um telefonema para o clube levou-o a Gene Raskin, o arquiteto americano que escrevera a letra da música com sua mulher, Francesca.

Paul era o produtor perfeito para "Those Were the Days", que fazia lembrar inteiramente o tipo de música *kitsch* de cabaré e de *music hall* com que ele flertara durante anos em canções como "When I'm Sixty-Four", "Your Mother Should Know" e "Honey Pie". Era uma melodia fácil, o que a tornava própria para festas de casamento, algo para ser tocado entre "That's Amore" e "Hava Nagila". Paul farejava de longe um sucesso e sabia muito bem como trabalhá-lo. Convicto disso, tentou primeiro convencer os Moody Blues a gravar a música, sem êxito. Depois, na Índia, sondou Donovan, que quase aceitou a proposta. Mas quem acabou ficando com ela foi Mary Hopkin.

A versão que Paul elaborou com Mary Hopkin vendeu 3 milhões de cópias logo nos primeiros meses após o lançamento. Mais tarde, naquele verão, ele produziu outro compacto para os "First Four" da Apple, regendo a Black Dyke Mills Band, famoso conjunto de sopros do Norte, na execução de uma peça "garbosamente marcial" intitulada "Thingumybob"*, que a *NME* considerou "ideal para animar intervalos de jogos de futebol". Essa foi mais uma composição a ficar martelando a cabeça de Paul. "Eu queria um som realmente diferente", lembrou ele, "por isso saímos e fomos tocar na rua", o que deu à produção um "efeito agradável, com tons nobres de cornetas".

Embora "Thingumybob" não tenha se tornado um grande sucesso popular, conseguiu completar a lista de produções iniciais da Apple. George contribuiu com o compacto de Jackie Lomax, "Sour Milk Sea", mas o lançamento principal dos "First Four" ficou mesmo a cargo dos Beatles. A despeito da mescla eclética e bem-ponderada das músicas dos primeiros compactos do selo, nem Mary Hopkin, nem Jackie Lomax ou a Black Dyke Mills Band podiam fazer sombra ao impacto causado por "Hey Jude". Sua melodia é uma associação encantadora de passagens rítmicas inquestionavelmente empolgantes, que despertam toda uma série de emoções cálidas: esperança, otimismo, fé, energia, coragem, afeição. A letra suscita muita empatia, e a voz expressiva de Paul cria um clima de ternura que aflora a cada verso.

Como faixa de três minutos, "Hey Jude" é um *tour de force*. Entretanto, durante a gravação, uma coisa estranha aconteceu. Em vez de esmaecer a voz ao final do último verso como de praxe, Paul enfatizou a palavra "*better*" e, subindo o registro, deu início à elaboração de uma coda vigorosa que transforma a música numa *extravaganza* à maneira de hino. Quatro minutos depois, os Beatles ainda mostram pleno vigor, com os vocais em tom agudo resistindo ao acompanhamento de uma orquestra de 36 instrumentos. "Não era para durar tanto", revelou Paul mais tarde, "mas eu estava me divertindo muito."

---

* Tema de uma novela, com o mesmo nome, da tevê britânica.

A sensação contagiou a todos. "Foi gostoso gravar a música", reconheceu Ringo. Os Beatles levaram-na para os Trident Studios, onde James Taylor, Jackie Lomax e Mary Hopkin estavam em plena sessão, e um sopro de festa percorreu a gélida atmosfera. "Gravamos duas vezes, para que tudo desse certo. E deu mesmo." Foi uma gravação notável, maravilhosa – e, com seus sete minutos e onze segundos, o compacto pop mais longo já lançado. Muitas outras composições deles igualaram "Hey Jude" em beleza da melodia e criatividade: "A Day in the Life", uma verdadeira turbulência orquestral entretecida à volta de comentários sobre o desespero da vida moderna, um dos pontos altos da carreira dos Beatles; a surrealista "Strawberry Fields Forever", cheia de enigmas e jogos de palavras insondáveis; "Eleanor Rigby", trágica e dramática com seu requintado quarteto de cordas duplicado. Mas nada é tão cativante e imediatamente acessível quanto "Hey Jude": ela encantou os ouvintes, que a tornaram o disco mais vendido dos Beatles em todos os tempos, colocando-o em primeiro lugar nas paradas por nove semanas a fio.

Para os fãs dos Beatles em qualquer parte do mundo, "Hey Jude" era mais uma prova de que eles continuavam no auge. Distantes de desandar na caricatura e no esoterismo, longe de parecer exauridos e monótonos, eles avançavam para novos horizontes, evoluindo mas continuando acessíveis a seu público. Os fãs, porém, queriam mais – e logo. Muito tempo se passara entre o seminal *Sgt. Pepper's* e sua seqüência mais séria. Mesmo George Martin, usualmente contido nessas horas, mostrou impaciência com a lentidão dos Beatles, acusando-os de "querer todo o tempo do mundo" para gravar. Eles lhe pareciam dispersos, se não indisciplinados. Também faltava coesão ao grupo. Paul gravou "Mother Nature's Son" uma noite, depois que os outros beatles tinham ido para casa, sem sequer consultar John como era costume; "Not Guilty", de George, foi descartada após mais de cem versões inúteis; um número esquisito e improvisado de John (em co-autoria, disse ele, com Magic Alex, mas mais provavelmente com Yoko), intitulado "What's the New Mary Jane", ofendeu Paul a tal ponto que ele se recusou a trabalhar na peça; e George estava ausente quanto os outros gravaram "I Will". Já não existia o espírito de camaradagem ou de equipe que contribuíra para seus primeiros sucessos. Nos piores momentos, engenheiros e técnicos de som eram dispensados de repente com um "vá tomar um cafezinho" ou "vá dar uma volta" para que os Beatles pudessem resolver suas diferenças.

Por fim, em 22 de agosto, percebendo que "as coisas estavam indo para o buraco", Ringo caiu fora: ele deixou efetivamente o grupo, farto das brigas. Para onde quer que se voltasse, encontrava os mesmos atritos violentos, a mesma agressividade. A festa contínua que eram as sessões de gravação dos Beatles havia se transformado num entrevero cruel e repulsivo. "Eu não suportava mais aquilo", disse Ringo, após refletir um pouco. "A magia desaparecera e o convívio era horrível." Ringo sempre soubera que não pertencia à pane-

linha interna dos Beatles, mas desagradava-lhe o modo como era tratado, ignorado até o momento de começar a tocar. Disse aos outros que se sentia "um estranho", desprezado, "mal-amado e por fora de tudo". Ele não agüentava mais.

Certo de que ninguém sentiria saudade dele, Ringo levou sua família para férias na Sardenha, no iate de Peter Sellers. O conjunto tentou conduzir as coisas sem sua ajuda, gravando uma versão enérgica de "Back in the U.S.S.R"*, mas foram necessários os três para remendar a percussão dispersa, que era um tanto artificial. Lamentaram então ter perdido o "sentimento e a alma" de Ringo, seus lampejos intuitivos, que marcavam bem a batida e mantinham o ritmo na linha. Ele nunca gozara de muito crédito, mas sua percepção rítmica havia se tornado uma espécie de centro de gravidade das canções, assim como seu humor reservado ajudava a manter a coesão do grupo. Bem logo os Beatles perceberam que Ringo era a peça que estava faltando no quebra-cabeça e não tardaram a deplorar sua ausência.

Uma semana depois chegou um telegrama ao retiro de Ringo, em sua praia do Mediterrâneo, pedindo-lhe que regressasse ao estúdio. Sem precisar de mais, ele apareceu em Abbey Road em 9 de setembro, a tempo de participar de um barulhento *remake* de "Helter Skelter", a tentativa de Paul de fazer a trilha "mais barulhenta [...] espalhafatosa" e ousada possível, originalmente gravada como peça épica de 27 minutos. A intenção dos Beatles era reduzir a cacofonia a meros quatro minutos. Num estúdio cheio de perfeccionistas, essa não seria uma tarefa fácil. O grupo fez o possível para tornar a canção "barulhenta e espalhafatosa", com o uso do microfone, apelando para distorções, *feedbacks*, eco, assobios, rugidos. John tentou tocar saxofone em dueto com Mal Evans, que era igualmente fraco no trompete. O vocal selvagem de Paul, secundado por John e George, manteve o tom ensurdecedor da peça. Enquanto isso, Ringo era instado a "arrebentar a bateria", agitando os braços como as pás de um moinho de vento. Segundo um engenheiro de som que estava presente à cena, ele "golpeava como se sua vida dependesse daquilo". Depois de uma décima oitava tentativa particularmente feroz, Ringo atirou as baquetas ao chão e gritou: "*Estou com bolhas nos dedos!*"**, o que era o final perfeito para uma música imperfeita.

O projeto dos Beatles, segundo John, sempre fora lançar um álbum duplo. Ele, George e Paul haviam composto "tanto material" na Índia que agir de outra maneira seria jogar fora muitas músicas boas. Além disso, durante os quatro meses no estúdio, tinham acrescentado ao seu novo repertório, já considerável, nada menos que "Glass Onion", "Birthday", "Savoy Truffle", "Martha My Dear", "Helter Skelter", "Cry Baby Cry" e "Happiness Is a Warm Gun". Dispunham também de diversas versões de "Revolution". Mas poucas vezes alguém,

---

* *Com Paul na bateria. (N. do E.)*

** *"I've got blisters on my fingers!", que se pode ouvir ao final da faixa no disco. (N. do E.)*

fora do âmbito das orquestras sinfônicas e companhias de ópera, havia lançado um álbum duplo. Era caro demais, para uma gravadora, produzir tanto material original, sem falar dos direitos a serem pagos aos autores dessa quantidade de músicas. Bob Dylan conseguira chegar lá com *Blonde on Blonde*, mas ele era uma força que não decepcionava, uma exceção entre as exceções.

Não bastasse isso, George Martin se insurgira contra a idéia desde que ela fora aventada, em abril. "Eu achava melhor produzir um álbum simples excelente do que um duplo", disse ele, ainda mais tarde. Ringo também achou o projeto extravagante e preferia lançar dois discos separados, enquanto George considerava a quantidade de músicas, trinta, "um pouco pesada demais": os quatro lados seriam "um equívoco".

Mas tudo isso era dito de passagem, com o tinir da caixa registradora ainda ecoando e nada decidido ainda. Todavia, em outubro de 1968, após cinco meses de trabalho fatigante num projeto tão emocionalmente carregado, chegou-se ao consenso entre os Beatles de que o conjunto completo era, "definitivamente, uma boa", e eles voltaram a atenção para a escolha de uma capa atrativa o bastante.

Como os discos que continha, a capa desse álbum revolucionário foi mais uma obra-prima da engenhosidade dos Beatles. Paul resolveu procurar de novo Robert Fraser, cujo tirocínio durante o preparo de *Sgt. Pepper's* fora precioso. Fraser, ele o sabia, era o representante de Richard Hamilton, a força-motriz por trás do movimento da *pop art* – que não hesitava na hora de ousar quando tinha de produzir uma arte gráfica. Foi Hamilton quem propôs dar ao álbum um nome "espantosamente simples", como *The Beatles*, e apresentá-lo num invólucro branco "singelo", sem outra coisa que não o título em relevo. Hamilton sugeriu também a inclusão de um pôster retangular, constituído por uma colagem com fotos de família de cada um dos rapazes. Para dar um toque final inusitado, Hamilton persuadiu-os a imprimir em cada cópia um número, para dar a idéia de tiragem limitada. Os Beatles gostaram tanto da idéia que obrigaram a EMI a reestruturar sua linha de montagem para imprimir a seqüência numérica nas capas.

O lançamento de *The Beatles* – conhecido desde então como "Álbum Branco" –, em 22 de novembro de 1968 (exatamente cinco anos após *With The Beatles*), foi visto como um evento internacional, certamente "o acontecimento musical mais importante do ano", conforme assegurou o *Times* de Londres na edição daquele dia. Exceto pela notícia de que Yoko havia sofrido um aborto na noite anterior, nada empanou esse lançamento havia tanto esperado. A corrida às lojas foi tão sem precedentes que a EMI chegou a considerar a hipótese de racionar o lote inicial de 250 mil cópias para que a distribuição fosse mais equilibrada, até ser possível uma nova prensagem. Como era de esperar, vendeu-se tudo em poucas horas depois do lançamento; e quem fora afortunado o bastante para conseguir seu exemplar do

álbum vasculhava a capa minimalista de Hamilton à procura de alguma mensagem oculta por trás daquele projeto gráfico pouco convencional.

Os órgãos de imprensa, muitos dos quais haviam recebido uma cópia logo de manhã por intermédio de um mensageiro especial, reagiram com acessos de delírio: "Não é revolucionário e não mudará a face da música, mas [...] está além de qualquer comparação", gaguejava o crítico ambivalente do *Record Mirror*. "Habilidade e sofisticação para valer", declarou a *Newsweek*, "mas diga-se o mesmo da falta de gosto e propósito." Nik Cohn, em coluna do *New York Times*, achou *The Beatles* "chato além da conta" e classificou "mais de metade das canções" como "absolutamente medíocres", enquanto em outra página do jornal Richard Goldstein, que como todos sabiam desancara o reverenciado *Sgt. Pepper's*, saudou o Álbum Branco classificando-o de "uma realização espetacular" e proclamando-o "tão ambicioso no objetivo, tão fino nos detalhes e tão hábil no tratamento que mesmo seus defeitos contribuem para lhe dar sabor". Havia tanta extravagância musical nos quatro lados daquele disco, tantos temas e estilos audaciosos a explorar, tanta energia e vigor nas passagens que, tomado em conjunto, o álbum desafiava os críticos a determinar onde ele se encaixaria no cânone dos Beatles. "OS BRILHANTES, OS MAUS E OS FEIOS", estampou em manchete a *NME*, cujo editor, o usualmente arrebatado Alan Smith, descreveu "Revolution nº 9" como "trecho pretensioso de uma conversa fiada cansativa [...] uma mostra de imaturidade tola, uma mancha [sic] em seu talento inquestionável e no próprio álbum". Quanto ao resto, concluía Smith: "Deus os abençoe, Beatles!"

◆◆◆

Embora o novo álbum fosse uma obra controvertida, isso não significou nada perto do que estava por vir logo em seguida. Apenas uma semana mais tarde, no dia 29 de novembro, a Apple lançou um LP experimental de John e Yoko com o apanhado das travessuras que gravaram naquela bendita noite em Kenwood, sob o título de *Unfinished Music No. 1: Two Virgins*. Na capa e na contracapa, John e Yoko apareciam completamente nus. "Foi uma bomba", conta Tony Bramwell, a quem John pedira para ajudá-lo na foto. Bramwell não fazia idéia do que queriam dele quando chegou ao apartamento da Montagu Square, numa tarde do início de novembro. "John queria tirar ele próprio a foto, mas a única coisa que sabia fazer com a câmera era apertar o botão. Por isso, ajustei tudo para ele, instalei as luzes, mostrei-lhe como usar o recurso 'ação retardada' e dei o fora."

Para John, o impacto dessas tomadas dramáticas dele e de Yoko *au naturel* valia bem o mal-estar que provocaram e "os uivos que se fizeram ouvir". Nada o excitava mais que abalar o *statu quo*. No princípio, John planejara lançar o disco como um veículo solo para

Yoko, com uma foto dela nua na capa "porque", explicou, "seu trabalho é despojado, basicamente simples, infantil e tocante". Porém, quando chegaram ao conceito de "duas criaturas virgens", resolveu aparecer ao lado dela.

A pose, arranjada um tanto displicentemente por John, era uma imagem tosca, nada glamorosa dos dois em pé diante de uma cama desarrumada, o braço dele pousado nos ombros dela, como para protegê-la. Não há erotismo na foto; nenhum dos corpos é belo nem atraente. Não se vê apelo sexual em seus olhares mortiços, que estão como em transe, nem coisa alguma que sugira a lassidão pós-coito. "Nosso propósito não foi fazer uma foto bonita nem parecer sensuais ou maravilhosos", insistia John. "Criamos uma imagem pedestre e simples justamente para mostrar que somos seres humanos e nada mais."

Para John, foi outro golpe desferido contra as convenções e uma oportunidade para espicaçar ainda mais os outros beatles, que já tinham visto o suficiente de Yoko, pelada ou não. Ele continuava irritado com a pretensa hostilidade dos outros em relação a Yoko, a maneira como "se sentavam solenemente, ladeados pelas esposas, e punham-se a julgá-la como se estivessem num maldito tribunal". Pois bem, ele se vingava a seu modo.

Paul se sentiu "um pouco chocado" quando John lhe mostrou a cena de nudez; mas Ringo, após o embaraço inicial, voltou-se furioso para John e disparou: "Ora, sem essa, John! A brincadeira pode ser muito divertida para você, mas todos teremos de pagar... por isto." Até que ponto, perguntava-se, a imagem dos Beatles como músicos seria afetada? Como iriam se explicar junto aos fãs? E não falavam apenas da capa, mas da suposta música que estava dentro dela. "Ringo e Paul detestaram cada nota do disco", afirma Peter Brown, que tentara adiar o projeto pelo maior tempo possível. Quase todas as pessoas achavam que não havia como remediar a besteira; tratava-se de "um amontoado de sons e efeitos absurdos [...] sem nenhuma importância ou novidade em termos musicais" – um fiasco completo. Quem comprasse o disco achando que tinha algo a ver com os Beatles se sentiria lesado.

Ninguém, a não ser John, queria ir em frente com aquilo. Mas ele insistiu. Referindo-se aos planos correntes da Apple, citou projetos de estimação dos outros – Paul com Mary Hopkin e a Black Dyke Mills Band, George com Jackie Lomax – como exemplos da liberdade estética da gravadora. Até um artista clássico, John Tavener, tinha sido contratado por ela. Segundo John, a idéia de produzir um álbum com Yoko vinha de longe e ele pedia que os outros aceitassem *Two Virgins* como sua contribuição ao lançamento da Apple.

Sir Joseph Lockwood deixou bem clara a postura da EMI: a empresa editaria o álbum, mas não o distribuiria (o disco acabou sendo lançado pela Track Records, em Londres, e pela Tetragrammaton, nos Estados Unidos). Os semanários de música – *Disc, Melody Maker* e *NME* – recusaram-se a estampar anúncios dele, alegando a pouca idade de seus leitores. E o contador dos Beatles, Bryce Hammer, pediu demissão em sinal de protesto contra a capa.

Mas a reação adversa a *Two Virgins* reforçou a convicção de John de que os Beatles eram coisa do passado e, além do mais, de nada lhe serviam. A seu ver, o conjunto estava acomodado a continuar lançando os discos de sempre, satisfeito em preservar a inefável imagem dos bons garotos de Liverpool, que ainda fingiam tratar-se uns aos outros como amigos indispensáveis. Satisfeito e nada mais. A "união se desfizera [...] Logo depois de *Sgt. Pepper's* ela já estava desgastada", garantiu John posteriormente. "Não havia mais entusiasmo nenhum." Em termos de criatividade, parecia que avançavam em direções opostas. John não tinha mais nada para dar aos outros. A colaboração com Paul acabara tanto quanto seu casamento. A música dos Beatles há muito deixara de emocioná-lo. Yoko oferecia a John uma válvula de escape, uma fórmula para se libertar da estagnação, uma perspectiva radicalmente diversa. "Resolvi deixar o grupo quando notei que não podia ganhar mais nada com os Beatles. E ao meu lado estava alguém capaz de induzir-me a fazer milhões de coisas." Yoko o levou a rejeitar os Beatles em definitivo – coisa que ele vinha planejando havia algum tempo. Com Yoko a incentivá-lo, disse John, "os outros perdiam todo o interesse, permanecendo apenas como velhos amigos". Agora, comunicou a Ray Coleman, "só lhe restava dizer: 'Adeus aos rapazes da banda!'"

Capítulo 36 | Perturbação da paz

[I]

"Após seis anos de trabalho, a maior parte dos quais com discos na primeira posição da música mundial, agradando milhões de pessoas em todos os países em que foram tocados, o que vocês fizeram com tudo isso? [...] Suas finanças estão uma bagunça. A Apple está uma bagunça..."

Assim começava a carta de demissão de cinco páginas enviada em 23 de outubro de 1968 por Stephen Maltz, o jovem e sensato contador da Apple, a cada um dos beatles. Era uma crítica nervosa, uma acusação dura acerca dos negócios do grupo, que ele declarava terem sido mal-administrados praticamente desde o dia em que a Apple abriu as portas. A empresa era "um desastre", confessou Maltz, uma mistura de desordem e incompetência. Havia tanto desperdício, tantos controles feitos de modo inescrupuloso, tanto *roubo* às claras, que era um milagre que houvesse sobrado algo para as despesas do dia-a-dia.

Durante os meses que se seguiram, começaram a aparecer detalhes dos problemas nas finanças dos Beatles. Devido à desordem nos pagamentos, derivada de procedimentos administrativos bizantinos e acordos malfeitos, os Beatles não haviam ganhado praticamente nada em 1968, apenas "miseráveis 78 mil libras". Isso não era suficiente nem para cobrir as despesas pessoais do grupo, que eram ilimitadas. "O trato com os Beatles era: simplesmente peça quanto precisar", afirma Peter Brown, a pessoa que aprovava os comprovantes de despesas do conjunto. "Os rapazes costumavam sacar dinheiro todas as semanas, conforme suas necessidades. Além disso, suas contas eram pagas pelos contadores, sem nenhum questionamento." Enquanto isso, todos tomavam emprestado da aparentemente inesgotável conta da Apple. "John era quem mais gastava; ele não tinha a menor noção do dinheiro. Ringo era o segundo: casas, carros, brinquedos, presentes para Maureen." Maltz tentou repetidas vezes alertá-los a respeito dos impostos exorbitantes cobrados da classe de contribuintes de que eles faziam parte – que os obrigava a ganhar 120 mil libras para cada

10 mil que gastassem. O que ele não lhes disse foi que o comportamento freqüentemente descuidado dos Beatles os levara a se tornar alvo de investigação criminal.

A gota de água foi um evento ocorrido em 18 de outubro, alguns dias antes de Maltz se demitir, quando John e Yoko foram presos por posse de drogas. A operação no apartamento da Montagu Square foi truculenta e espalhafatosa – uma dúzia de policiais entraram por janelas e portas à procura de drogas ilegais. John, que tinha sido avisado antes de a batida policial ocorrer, por um telefonema de Don Short, limpara o lugar de cima a baixo, "mandando montes de comprimidos descarga abaixo", de acordo com Pete Shotton, e, furiosamente, "passara aspirador no carpete, porque Jimi Hendrix e Ringo tinham estado lá". Mas John não era páreo para os cachorros, que farejaram resíduos de maconha num estojo de binóculos sobre o aparador da lareira e numa maquininha de enrolar cigarro escondida no banheiro. A imprensa teve um dia maravilhoso, tirando filmes e filmes de fotos enquanto John e Yoko, nervosos e desgrenhados, caminhavam para o camburão estacionado no meio-fio.

Se a prisão serviu para alguma coisa, foi para demonstrar que a imprensa e a polícia haviam finalmente deixado de tratá-los com luvas de pelica. Até aquele momento, segundo Ray Connolly, que era colunista de música *pop* do *Evening Standard*, os Beatles eram tratados como celebridades pela imprensa. "Um pouco de sua popularidade se devia ao fato de que não se escrevia nada contra eles nos jornais diários", afirma ele. "Era um acordo tácito. A imprensa os apoiava – e os protegia." Connolly se incluía nesse pacto. Ele se lembra de ter visitado a Harrow Road Clinic com John uma tarde, poucos dias antes de Yoko sofrer o aborto. "De repente, apareceu um tipo chamado Michael X, um cara realmente mau [enforcado tempos depois por sua participação num assassinato]. Ele abriu sua mala, que era enorme, e tirou dela uma quantidade de maconha suficiente para deixar 'ligada' toda a cidade de Westminster. Agora, faço parte da imprensa. Alguma vez contei esse caso? Não, nem John esperava que eu o fizesse. Esse era o acordo, naquela época." E um acordo exclusivo, a julgar por outros casos. Os Stones eram rotineiramente perseguidos pela imprensa e pela polícia, assim como outros conjuntos de rock que tinham imagem de *bad boys*. "Nunca os Beatles. Eles eram considerados intocáveis, inclusive pela polícia. Ninguém queria estragar a festa."

No entanto, aquela fase da festa parecia ter acabado. O incidente público e ultrajante com John, o aborto fora do casamento de Yoko, a capa escandalosa do disco *Two Virgins*, mesmo as aventuras com o Maharishi – para os fãs respeitáveis, aceitar tudo isso era demais. Eles podiam lidar com as explosões de John, sua natureza rebelde, suas opiniões sobre a guerra, mas, com Yoko, ele aparentemente havia passado dos limites. Ninguém melhor do que John sabia quanto a situação havia se tornado difícil. No término daquele ano, ele contou a amigos que todos – a imprensa, a polícia, até os fãs – "estavam loucos para pegá-lo".

Convencido de que a prisão tinha sido "tramada", ficou preocupado com a idéia de que as autoridades passassem a persegui-lo cruelmente a partir daquele momento, destruindo seu sonho com Yoko.

No final do efêmero ano de 1968, o estado de espírito que prevalecia entre os Beatles era de melancolia e incerteza. A natureza do grupo havia mudado e passava por uma reviravolta. O relacionamento entre os rapazes estava em processo de reorganização drástica. Até seus assuntos pessoais exigiam o rompimento com o passado.

Em 8 de novembro o divórcio de John e Cynthia foi concedido judicialmente.* Antes, em junho, Paul terminara o relacionamento de cinco anos com Jane Asher de modo bastante parecido com o que John tinha aplicado para despachar a mulher. Aquele verão, com seu namoro de certa maneira em suspenso, tanto Paul quanto Jane perceberam que a relação não iria a lugar nenhum. Assim como os Beatles, eles haviam mudado e amadurecido em direções opostas. Paul, em especial, sabia que precisava terminar, mas como? Quem tomaria a iniciativa? No final das contas, como de costume, Paul forçou a barra.

Assim que Jane saiu em turnê com a Bristol Old Vic, foi praticamente inevitável que Paul encontrasse, ainda que por pouco tempo, uma substituta. Todos na Apple detectaram os sintomas já conhecidos. "Quando Paul ficava entediado", conta Peter Brown, "seu pênis se contorcia." Ele ia do estúdio para a casa vazia todos os dias; Paul desejava algum tipo de acalento, de intimidade. Nesse meio-tempo, ele se divertiu com uma garota americana que havia batido na porta da Apple atrás de ajuda para financiar um roteiro – e, em vez disso, acabou ficando com um dos beatles. Durante o início de junho eles foram vistos juntos pela cidade, jantando em restaurantes ou enfurnados em boates. "Não era nada sério", diz Alistair Taylor, que ouviu fofocas suficientes no escritório para poder avaliar a situação, "apenas a distração de sempre com uma garota bonita." Porém, quando Jane voltou para casa inesperadamente e descobriu Paul e a moça juntos na cama foi a gota que transbordou o balde. O relacionamento deles havia "terminado, acabado", como contou Jane num programa popular de entrevistas na televisão.

Nem bem Jane tirou suas coisas da Cavendish Avenue e o interesse de Paul por Linda começou a aumentar. Em setembro, Paul a convidou para ir a Londres, enquanto os Beatles faziam os acertos finais no "Álbum Branco". Então, após a entrega do disco à EMI, eles viajaram para Nova York juntos, onde a paquera se tornou séria – e seriamente divertida. "Adorei [nosso namoro em] Nova York", lembrou ele, inundado pelas eternas lembranças daquelas semanas. "Linda tinha um pequeno apartamento muito bacana na Lexington com a 83 [...] e nós saíamos muito." Diferentemente das experiências surreais que teve durante

---

* Cynthia ficou com 100 mil libras e com a custódia do filho do casal, Julian.

a fase da beatlemania, quando ele era prisioneiro do Plaza ou do Delmonico, o par andou pelas ruas da cidade sem ser notado, entrando e saindo das galerias e clubes locais, num esforço para conseguir ver tudo o que estava em cartaz. Em outubro, Nova York era ainda mais mágica do que ele lembrava. Para Paul, a vida começava e terminava nas ruas da cidade. Juntos, ele e Linda exploraram cada bairro, de Chinatown ao Harlem, onde Paul passava um bom tempo nas lojas de discos disfarçado com uma roupa de militar e "com uma barba enorme, como [o personagem] Ratso em *Perdidos na noite*". De certo modo, era a realização de um sonho. Foi um dos raros momentos em que ele ficou completamente relaxado no lugar que considerava a capital mundial da música. "No fim, Linda me levou ao Apollo", conta Paul. "Nós fomos por conta própria, pegamos um táxi." Era uma daquelas noites caóticas de quarta-feira em que participavam do espetáculo vários calouros apresentados por Billy Stewart, e eles torceram por uma garota pequena e comovente que usava um vestido cinza, animando a multidão cansada.

Uma noite, vagando por Chinatown, um sentimento tomou conta de Paul sem pré-aviso. "Linda estava me mostrando a cidade", contou ele, "e passamos por uma placa que dizia: 'Entre agora e case-se numa cerimônia budista'." Ele respirou fundo e, sem pensar muito, falou: "Vamos, Linda, que tal?" O trânsito, os sons das ruas, o barulho das vozes, a batida de seu coração – tudo parou. Ele falava *sério*, concluiu ela. Paul McCartney estava pedindo-a em casamento, *naquele momento*. Ela sentiu todas as emoções possíveis, deu um sorriso largo e respondeu: "Não, não, *não posso* fazer isso".

Mais tarde, Paul disse que estava apenas brincando naquela hora, mas ela não tinha certeza disso. Nem ele.

De todo modo, alguma coisa importante havia acontecido naquela semana, algo que abriu a janela para o futuro. Paul havia se apaixonado perdidamente por Linda Eastman: "por sua feminilidade"; pela filha dela, Heather (fruto de um breve casamento anterior); por toda a sua família; por sua "rebeldia sutil"; por sua vida aparentemente normal – o pacote completo. Ela o interessava de muitas maneiras; era organizada, mas de modo mais descontraído, o oposto do jeito rígido de Jane. Não havia fingimento nem incerteza entre eles, tudo estava perfeito.

Numa rara tarde fria de outubro, após um tranqüilo passeio para fazer compras no Upper East Side, Paul sugeriu a Linda que ela e Heather voltassem a Londres com ele – para ficar lá permanentemente. Linda tinha um gênio espontâneo, mas até ela teve de admitir que a idéia era bastante radical. Significava empacotar tudo o que tinha e mudar-se de vez de sua casa confortável. Ela tinha medo de deixar Nova York. "Era muito bom viver do jeito que eu vivia [lá]", contou Linda, lembrando-se de como se sentia menos "reprimida" em Nova York do que na suntuosa Inglaterra. Sua carreira estava na cidade, assim como a família e os amigos.

No dia 1º de novembro, perto do fim da estada juntos em Nova York, Linda decidiu-se com uma rapidez impressionante. Aceitou a oferta de Paul e mudou-se para a casa dele na Cavendish Avenue. Um mês depois os empecilhos tornaram-se coisa do passado. Antes de partir para uma semana de férias em Portugal, Linda descobriu que estava grávida e se sentiu "feliz" pelo fato de que decisões tão importantes tivessem acontecido de maneira tão natural para eles.

Por fim, em uma praia com muito sol e vento no Algarve, esforçando-se para ser ouvido apesar do barulho das ondas que rebentavam na costa rochosa, Paul confirmou, a um grupo de repórteres de camisas de mangas curtas, os boatos de que estava de fato apaixonado por uma garota americana. Todavia, não lhes contou que não era mais um simples romance de letra de rock'n'roll. Na verdade, eles já haviam decidido se casar.

◆◆◆

O "Álbum Branco" vendeu mais rapidamente do que qualquer outro disco anterior (apenas nos Estados Unidos, a Capitol enviou 3,5 milhões de cópias para as lojas de discos, e mesmo assim era difícil mantê-lo em estoque). No entanto, como Maltz havia alertado os Beatles, a Apple estava exaurindo seus recursos a uma velocidade aflitivamente rápida. Nenhum recurso vinha das subdivisões inativas da empresa: a Apple Films, a Apple Electronics, a Apple Publishing e a Apple Merchandising. A empresa de discos rendia um bom dinheiro, mas as despesas ultrapassavam de longe os lucros. No tocante à injeção de recursos, nenhum investimento – e havia centenas deles sendo feitos – gerava mais do que uma ilusão de garantia de lucros. "A Apple não estava sendo administrada", afirmou Ringo; "ela só estava falindo."

Era hora de tomar medidas agressivas e reparadoras. Contudo, com os ânimos ainda duramente exaltados em conseqüência das gravações do "Álbum Branco", nenhum dos Beatles tinha interesse em fazer planos para o futuro. Eles estavam exaustos devido às brigas constantes, à cobrança para que produzissem mais, ao fato de ter de se justificar diante do público. Pela primeira vez na vida, não podiam sequer suportar passar o Natal juntos.

As dificuldades, eles concordavam, tinham menos a ver com a música do que com as dívidas. Eles ficaram furiosos com o fato de as pessoas que trabalhavam para eles, seu séquito leal – Peter Brown, Alistair Taylor, Derek Taylor, entre outros –, "estarem apenas vivendo, bebendo e comendo como malditos nababos". Estavam insatisfeitos com a situação e consigo próprios por deixá-la chegar a tal ponto. John continuava convencido de que a Apple não precisava buscar tanto lucro para funcionar como negócio viável, porém, como contou ao *Disc and Music Echo* [jornal inglês especializado em música], "se as coisas conti-

nuarem assim, faliremos nos próximos seis meses". Pelos seus cálculos, a Apple custava aos Beatles cerca de 18 mil ou 20 mil libras por semana. A empresa, disse, estava afundando rapidamente. "De alguma forma", afirmou John, "precisamos de pulso firme para interromper esse processo."

John já havia consultado o lorde Beeching, um industrial da velha guarda, de olhos parecidos com os de um cão *basset* e acentuada papada, que havia ajudado a reorganizar – alguns dizem que a arruinar – o sofrível sistema de estradas de ferro britânico, na esperança de que ele colocasse em ordem os desvalorizados negócios da Apple. No entanto, o entusiasmo inicial de Beeching só durou até ele examinar os livros contábeis da empresa. Ele se limitou a dar uns poucos conselhos e orientou John a "ater-se à música". Os Beatles também contrataram, segundo Peter Brown, alguns pesos pesados da área de investimentos bancários que inspiravam pouca confiança. John os definiu coletivamente como "animais" ao demiti-los – nenhum deles se mostrou capaz de salvar a situação.

Para sorte dos Beatles, Linda Eastman tinha relação próxima com um candidato mais do que adequado para as necessidades do momento: seu pai, Lee, especialista em direitos autorais internacionais e representante de vários grupos de editores de música importantes, entre outros clientes de prestígio. Com seu filho, John, ele dirigia uma das mais brilhantes empresas de direito da área de entretenimento em Nova York, a Eastman & Eastman, que tinha o poder e os recursos para estabilizar os negócios do conjunto. Os Eastmans tinham credenciais impecáveis e conheciam a indústria do direito e do avesso – e seus conhecimentos se estendiam a todos os campos das artes. O próprio Lee era bastante poderoso. Assim como seu futuro genro, ele era extraordinariamente cauteloso; gostava de dizer: "Sou apenas um simples advogado", para garantir àqueles que acabavam de conhecê-lo que não era tão inteligente quanto parecia. "Mas se podia perceber, já na hora em que entrava na sala, que ele tinha uma personalidade forte e que estava no controle absoluto da situação", diz Peter Brown, "o que deixava ainda mais claro as razões de se considerar que ele tinha uma cabeça brilhante para o direito."

O erro de Lee – que foi crucial, como ficou claro – foi mandar seu filho John para fazer o trabalho de base. Recém-saído da faculdade de direito da Universidade de Nova York, John se vestia de maneira informal, com o uniforme diário da faculdade, que consistia em camisa azul-clara, calças de sarja de algodão e mocassins, e sua personalidade combinava com o estilo. "Era um rapaz bem-apessoado, tipicamente americano, com o estilo de Kennedy", lembra Brown. "Tinha um jeito de estudante, jovial, e era mais ou menos da nossa idade." Eastman propôs uma série de metas simples: livrar-se de tudo o que os desviava do assunto principal – os negócios menos importantes, como os das áreas de eletrônica e de filmes – e concentrar-se em construir um império da música, para o qual já tinham demons-

trado grande habilidade. Ele propôs também a regra básica do pai: faça o que puder para controlar os direitos autorais e administre sua própria empresa de edição. Hoje em dia, essa filosofia é prática comum entre a maioria dos roqueiros auto-suficientes, mas àquela época era bastante revolucionária e implicava um risco considerável. Isso significava comprar a parte de Dick James e da família Epstein, que detinha as ações de Brian através da NEMS. Enquanto eles cuidavam disso, Eastman os aconselhou a comprar a NEMS também, que recebia os direitos das gravações dos Beatles, embolsando 25 por cento deles. Clive Epstein, que necessitava desesperadamente de dinheiro para pagar os impostos sobre a herança de Brian e estava cansado das dores de cabeça diárias causadas pelas operações da NEMS, já havia solicitado a investidores em potencial que calculassem o valor da empresa. Um dos mais prestigiosos bancos de investimento de Londres, o Triumph Investment Trust, já havia lhe oferecido cerca de 800 mil libras. Eastman propôs aos Beatles que pagassem 1 milhão de libras pela NEMS, e a EMI concordou em lhes emprestar essa quantia por conta dos direitos que teriam a receber futuramente.

Os Beatles gostaram da idéia e contrataram John Eastman como seu advogado, dando-lhe sinal verde para abrir as negociações nos termos que havia traçado. John, entretanto, continuou alerta. Ele não queria ser paparicado e cuidado por Joe "Faculdade". No fundo, ele suspeitava de que os Eastmans fossem prejudicá-lo, com o objetivo de propiciar a Paul que tirasse vantagens excusas nas negociações. Mesmo assim, John concordou com os outros, já que não tinha outro jeito por não haver "apresentado uma alternativa realista". Naquele momento, John Eastman era o único à mão. Mas isso também iria mudar.

[II]

Nada definiu melhor a discórdia entre os Beatles que a reunião de negócios que tiveram no final de 1968, na sala de conferências da Apple. De um lado da enorme mesa de pau-rosa, George, Paul e Ringo sentaram-se fumando impacientemente. Do outro lado, encarando-os como legítimos adversários, estavam John e Yoko, com o ar de afetação que lhes era característico, desaprovando tudo.

Durante a revisão de relatório após relatório das falhas da empresa, Paul, na tentativa de deter os ânimos que se exaltavam, fez uma sugestão inacreditável.

"Acho que devemos voltar à estrada", argumentou, "como um pequeno conjunto, para tocar em clubes. Vamos voltar aonde começamos e lembrar o que éramos."

Fez-se um silêncio penoso, enquanto todos, mexendo-se nervosamente na cadeira, esperaram para ouvir o que John tinha a dizer. Ele permaneceu impassível, seus olhos de

longas pálpebras trocando olhares com Yoko numa conversa sem palavras, até que, após um longo tempo, disse: "Acho que vocês estão loucos. Eu não ia falar nada, mas estou acabando com o grupo. Penso que é bom assim, como um divórcio".

Essa pequena bomba atingiu os Beatles com a força de um megaton. Tinham superado as tensões durante as gravações do "Álbum Branco", apesar de, reconhecidamente, ainda haver vestígios de ressentimento entre eles. Tinham sobrevivido à intromissão de Yoko e seu ar destrutivo. Parecia que tinham voltado ao caminho certo, quando os problemas da Apple interromperam a jornada. Contudo, acabar com o grupo nunca tinha lhes passado pela cabeça. Paul relembrou: "Ficamos de queixo caído [...] Ninguém sabia direito o que dizer". Eles tinham suas diferenças, insistiu ele, mas os Beatles eram maiores que qualquer aborrecimento individual que pudessem ter. Eram conhecidos em todos os países livres do mundo e precisavam colocar os problemas pessoais de lado. Fazer o que era melhor para o grupo era algo que eles deviam uns aos outros.

A fala de Paul só deixou John ainda mais indignado. Ele não era nada sentimental quando o assunto era Beatles. Os interesses financeiros do grupo eram uma coisa, mas a nostalgia – a saudade dos "bons velhos tempos" – causava-lhe repulsa. Era típico de Paul tentar manter o grupo unido, organizar projetos, pintar um quadro alegre do conjunto, procurar soluções fáceis, como uma viagem mágica e misteriosa – ou *tocar em clubes!* –, para fazer os problemas pessoais dos rapazes desaparecerem. Não havia mais jeito de fazer John continuar a se envolver em novas aventuras dos Beatles. A energia havia terminado, a magia, a motivação. Ele e Yoko já estavam fartos daquilo. Não, não, não – ele não estava mais interessado! Para ele, o grupo tinha acabado.

Eles ficaram se olhando por mais uma hora, e de vez em quando John voltava atrás. Ele concordou em "dar mais alguns meses", para que pudessem desenvolver alguma estratégia e esperar um pouco para pensar sobre o grupo. Todos reconheceram quão ligados estavam devido aos negócios. Era mais importante do que nunca que permanecessem unidos financeiramente e fizessem alguma coisa para melhorar seu instável fluxo de caixa. Paul insistiu várias vezes em que fizessem um concerto, talvez um especial para a televisão. Isso lhes traria dinheiro rápido e promoveria seus discos. Apesar de no íntimo não ter intenção de permanecer como um dos beatles, John mostrou disposição, mesmo que com hostilidade, de participar da apresentação. Em parte isso talvez fosse o resultado de ter assistido ao recente "Singer Special", de Elvis Presley, em que ele aparecera na tevê com um conjunto pequeno, cantando para uma platéia. "Aquilo de que mais sinto falta", John disse tempos depois, "é de apenas me sentar com um grupo e tocar." Ele detestava ter de admitir isto, mas gostou especialmente de haver gravado, em 4 de setembro, o filme promocional de "Hey Jude", em que tocavam para uma platéia nos Twickenham Studios. Se os outros insistissem, ele não se negaria a cooperar.

George, entretanto, fez pouco-caso da idéia de voltar aos palcos. Ele já havia chegado ao limite no que diz respeito aos gritos e às jujubas, *jelly babies* ou "feijõezinhos". Depois do Candlestick Park, em 1966, tudo isso tinha acabado, no que lhe dizia respeito. Contudo, Paul estava determinado; ele continuou a discussão relembrando como os Beatles eram bons tocando ao vivo. As pessoas haviam se esquecido de como suas apresentações em Hamburgo tinham sido excitantes, de como eles eram unidos, tanto como músicos quanto como amigos – e de quanto haviam se divertido farreando noite após noite. A beatlemania havia acabado com parte disso tudo e, mesmo assim, Paul acreditava que, voltando aos palcos, eles poderiam recuperar um pouco da emoção que sentiam antes. Se não conseguiam se entender mais como amigos, talvez pudessem fazê-lo como músicos. "Eu esperava que tocando assim, numa apresentação ao vivo", afirmou, "tudo se resolvesse por si só."

No final de 1968, ele passou a divulgar para a imprensa que era "quase absolutamente certo" que os Beatles tocariam juntos de novo perto do Natal. Porém, nessa época, os planos de fazer um espetáculo foram adiados para depois do Ano-Novo. "Sem dúvida será gratuito", anunciou Paul. "E talvez façamos o *show* num estúdio de televisão." No entanto, logo depois a idéia de voltar a um estúdio de televisão pareceu-lhes exclusivista demais, e também muito planejada. A excitação foi-se embora novamente.

De maneira frenética, os Beatles lutaram para salvar a situação. Para fazer a apresentação, apesar das dificuldades, era necessário que ela fosse mais espetacular que o prometido. Surgiu todo tipo de proposta, do ridículo ao majestoso: uma aparição espontânea num *pub* provinciano, talvez, ou uma apresentação delirante num local exótico. "Acho que a idéia original foi [...] escolher umas músicas, um local, e gravar um disco com as músicas tocadas no espetáculo", lembrou George.

Paul sugeriu que "fossem a um grande navio turístico e se afastassem do mundo", mas isso lhes pareceu muito pretensioso e inacessível aos fãs. Michael Lindsay-Hogg, que dirigiu o clipe de "Hey Jude", ofereceu-lhes outra possibilidade: um anfiteatro romano na Líbia. Isso atraiu o sentimento de grandeza e de fascinação dos Beatles. Eles inclusive chegaram a pensar num roteiro, em que uma tribo de beduínos chegaria a uma arena vazia, seguida por pessoas de todas as nacionalidades, que ocupariam os assentos, numa grande demonstração de irmandade. Mas isso também, assim como a idéia de dar um espetáculo extravagante ao ar livre no Hollywood Bowl, em Los Angeles, foi descartado por George por "ser muito caro e maluco".

◆◆◆

A busca do local apropriado para o concerto estava se tornando algo cada vez mais desesperador. Contando com o fato de que uma locação adequada iria aparecer, os Beatles começaram a ensaiar em 2 de janeiro de 1969 nos Twickenham Studios, onde uma equipe de filmagem gravou todas as imagens espontâneas possíveis deles para o caso de quererem incluí-las num futuro documentário para a televisão. "A idéia era mostrar os Beatles ensaiando, improvisando, participando juntos de um número, e depois, por fim, tocando em algum lugar num grande espetáculo final", lembrou Paul.

Quer a escolha tenha ocorrido por pressa quer por descuido, Twickenham revelou-se uma péssima opção. Em primeiro lugar, era muito distante para os Beatles, o que os obrigava a enfrentar um verdadeiro pesadelo: ficar presos no trânsito terrível próximo ao aeroporto de Londres. Depois, o estúdio em janeiro era frio, úmido e terrivelmente impessoal, como "um enorme celeiro", segundo Ringo. O local não era propício para fazer música – não tinha o ambiente ideal para isso. O clima se tornou ainda mais gelado no momento em que eles começaram a tocar. Paul, como de costume, tentou assumir o comando, o que deixou os demais irritados e os fez demonstrar pouco interesse em resposta à sua atitude. "Para ser franco, ninguém estava muito entusiasmado com a idéia", afirma um observador, "mas Paul estava determinado a motivá-los, o que o fazia agir como controlador e mandão." Para todos os envolvidos, esse comportamento teve conseqüências desastrosas.

Na segunda semana de ensaios, os ânimos ficaram exaltados o tempo todo. Houve um "desencantamento geral", para o qual contribuíram não só as circunstâncias como duas câmeras de 16 milímetros zunindo como mosquitos bem perto da cabeça dos rapazes. Nos melhores momentos, Ringo e George ficavam entediados, mas havia períodos pontuados por insultos e descaso. Paul, apesar de bajular John, não conseguia fazê-lo concentrar-se. Yoko estava o tempo todo perto dele, distraindo-o com beijos sempre que possível ou cochichando em seu ouvido. Segundo confessou o próprio John, ele estava "chapado o tempo todo [...] de heroína" e "não dava a mínima para nada". Depois de tudo, como poderia ajudar em algo que lhe parecia tão evidentemente insincero? A música era uma decepção; sem ensaiar havia tanto tempo, os Beatles estavam enferrujados e fora de sintonia. A conversa entre eles era forçada, artificial. Incomodava-os o fato de que iam "ensaiar para criar algo falso".

Mais uma vez, o projeto estava se consolidando como obra de Paul McCartney. Ele dirigia os câmeras, escolhia as músicas, criava arranjos como se fossem partituras clássicas, trabalhava freneticamente para tentar animar o grupo. Porém o modo como controlava tudo não permitia que os outros contribuíssem com nada. "Compusemos algumas músicas, mas ninguém se importava de jeito nenhum com nada", contou John.

George, em especial, estava achando tudo "sufocante". Ele estava cada vez mais frustrado e desiludido com a interação entre o grupo já havia algum tempo. Como sempre,

as músicas que compunha estavam sendo ignoradas. Mas nada o atormentava mais do que sua perda de criatividade como músico. George sentiu que era o que mais ficava bloqueado com as ordens do insuportável ditador em que Paul havia se transformado: Paul lhe mostrava exatamente o que tocar, de que maneira e quando tocar, indiferente ao ponto de vista dele ou de quem quer que fosse. John simplesmente mandou Paul se ferrar, mas até aquele momento George não estava preparado para fazer o mesmo. "Sempre o deixei fazer as coisas do jeito dele", comentou, "mesmo quando isso significava que as músicas que eu compunha não iam ser gravadas." Na verdade, nos últimos discos, ele tocou como músico coadjuvante de Paul, um papel que considerou particularmente "doloroso". Paul havia lhe prometido que tocar naquelas gravações – "ao vivo", para dizer assim – acabaria com essas diferenças, mas, na segunda semana de ensaio ele ainda dominava a situação, e George estava perdendo a paciência.

Em 10 de janeiro, houve um ensaio matutino tenso e hostil, em que Paul perturbou George, ensinando-o a tocar um simples solo de guitarra. George olhou furioso para ele e acendeu um cigarro nesse meio-tempo, enquanto a raiva e a frustração dos dez dias anteriores finalmente vinham à tona. "Olhe aqui, eu vou tocar o que você quiser que eu toque ou não vou tocar nada", rosnou entre dentes. "Qualquer coisa que lhe agrade eu farei!" Mais tarde, no intervalo para o almoço, os dois beatles estavam a ponto de brigar na cantina do estúdio. George havia engolido sapos demais e se recusava a continuar gravando daquela maneira. Isso era muito degradante, muito doloroso. Paul, como sempre, considerou o descontentamento dele algo "insignificante". Enquanto os ânimos se exaltavam, as câmeras de vídeo moviam-se em *closes*, mostrando o rosto da dupla, filmando o deprimente confronto como se fosse parte de uma novela. "Que estou fazendo aqui?", pensou George. Todas aquelas instruções sem importância – tocar mais devagar, entrar antes na música, tocar mais forte – de repente pareceram-lhe insuportáveis. Ele enfrentou a frivolidade disso tudo com raiva. "Não vou fazer mais isso. Estou fora." E guardou a guitarra, fechando o estojo com golpes bruscos e furiosos. "É isso", disse, enfiando a jaqueta com força e dirigindo-se para a porta. "Vejo vocês nos clubes."

Quando retomaram as gravações naquela tarde, sem George Harrison, os três beatles restantes começaram a improvisar, tocando num ritmo forte, realmente agressivo, e sem se preocupar com o tom, para diminuir a frustração. Era impossível ignorar a intensidade daquilo tudo. Eles se lançavam aos instrumentos com ímpeto nunca visto. Acordes selvagens e distorções agitaram o úmido estúdio. "Nossa reação foi muito, muito interessante naquele momento", notou Ringo. De que outra maneira eles poderiam reproduzir tudo o que havia acontecido? Era possível esperar que fizessem música significativa sem George? Yoko não esperou por um convite para preencher a vaga. Ela imediatamente reivindicou para si a

cadeira e a almofada azul de George. Parecendo bastante satisfeita com os acontecimentos ameaçadores para a unidade do grupo, exibindo um sorriso cruel e obstinado, saltou para o refletor enfumaçado, agarrou com força o microfone com as duas mãos e berrou como um animal ferido. Como num reflexo, os músicos, tensos, puseram-se a tocar de maneira determinada. Naquele momento, os Beatles fizeram o papel da refinada banda de apoio dela. Alguns assistentes olharam sem acreditar no que viam. Os outros, especialmente Paul e Ringo, talvez não tenham compreendido o significado do grande triunfo de Yoko, mas eles a compreendiam bem o suficiente para saber que aquilo não tinha nada a ver com música.

George não voltou naquela sexta-feira nem no dia seguinte. Paul e Ringo se mostraram preocupados com a possibilidade de a resolução dele ser definitiva, mas John não pensava do mesmo modo. "Acho que se George não voltar até segunda ou terça", disse ele a Michael Lindsay-Hogg, "vamos chamar Eric Clapton para tocar. Eric ficaria contente [...] Ele tem competência de sobra para tocar guitarra. A questão é: se George sair, nós vamos querer continuar como Beatles? Eu certamente quero." Quando Lindsay-Hogg sugeriu que eles justificassem a falta de George dizendo que estava doente, John foi ainda mais radical: "Se ele sair, que saia, entende? [...] Se ele não voltar até terça, vamos chamar Clapton. [...] Devemos ir em frente como se nada tivesse acontecido".

No domingo, 12 de janeiro, os quatro beatles se encontraram na casa de Ringo para discutir o impasse. Era essencial, todos decidiram, chegar a um acordo. No meio da conversa, entretanto, as negociações desandaram e George caminhou a passos pesados rumo à saída, batendo a porta ao deixar o local. Poucas horas depois ele estava no carro, rumo a Liverpool, para fazer uma visita.

No início, os demais beatles tentaram ignorar a viagem, considerando-a um ataque emocional, e mergulharam em outra rodada de ensaios. Na terça-feira, no entanto, as coisas atingiram um ponto crítico. Paul, inseguro quanto ao que deveria fazer, demitiu a equipe de filmagem "por uma questão política". Não havia sentido em continuar sem George. No dia seguinte, numa acalorada reunião de cinco horas nos escritórios de Savile Row, George deixou claras as condições para a sua volta. Se queriam que ele terminasse as gravações do disco, deveriam desistir dos planos de tocar ao vivo e deixar Twickenham. Ele não queria participar de dois fiascos.

Sem muita escolha, os demais beatles aceitaram os pedidos. De todo jeito, a logística para o concerto havia se tornado um problema, e eles concordaram em que o trabalho em Twickenham não estava funcionando como esperado. Os dissabores sofridos durante a gravação do "Álbum Branco" ainda eram uma lembrança muito forte. Eles tinham se sentido prisioneiros durante aqueles cinco meses de brigas. Fazer um novo disco exigia um local

novo e alegre, algum lugar diferente, sem histórico de conflito, um novo começo para que os Beatles pudessem se concentrar naquilo que faziam de melhor: música. Mas onde? Todos os estúdios da cidade estavam reservados até o final da primavera.

O estúdio ideal – o único, na opinião de John – era o deles, aquele que Magic Alex estava construindo para eles no porão da Apple. Afinal, não era para isso que tinham feito o estúdio? Além disso, seria como trabalhar em casa. Eles não precisariam viajar, e sua equipe estaria logo ali, no andar de cima; poderiam acompanhar os negócios de perto. A idéia deve ter-lhes parecido a solução ideal. Como de costume, ninguém questionou a praticabilidade da mudança. Após conversar sobre o assunto com todos os detalhes possíveis e pedir o jantar, eles começariam a gravar o disco novo num local que os faria sentir-se em casa – mesmo porque lhe haviam dado um nome bem familiar: Apple Studios.

◆◆◆

Contudo, os Apple Studios revelaram-se nada mais do que um nome. A maravilha de 72 canais de Alex era, nas palavras de George, "o maior desastre de todos os tempos". O lugar era um caos, como todas as tramas de Alex extravagantemente urdidas no tecido frouxo e descuidado da Apple. De algum modo, os 72 canais haviam-se reduzido a um aparelho de 16 canais – duas vezes o número disponível em Abbey Road –, alimentado por um denso emaranhado de fios que serpenteavam pelo chão. As caixas de som que o acompanhavam estavam pregadas ao acaso nas paredes. "Nós compramos alguns computadores enormes da empresa aeroespacial britânica [...] e os guardamos em meu galpão", recordou Ringo, "[...] mas eles nunca saíram de lá" e no fim foram vendidos como sucata. Segundo o gerente de estúdio do AIR, de George Martin, "a mesa de mixagem era feita de pedaços de madeira e de um osciloscópio velho. Parecia o painel de controle de um bombardeiro B-52". O velho sistema de aquecimento do prédio, convenientemente localizado num vestíbulo ao lado, roncava através das paredes, sem dúvida para complementar o "gorjeio bastante desagradável" do ar-condicionado. O local não era à prova de som e, de algum modo, Alex se esqueceu de inventar a tela sônica invisível que prometera para repor os velhos e confiáveis sonofletores necessários para evitar que o som vazasse dos microfones.

Quando George Martin chegou para inspecionar os aparelhos, ficou chocado com as condições dos estúdios. "Eles eram inutilizáveis", declarou, enquanto perambulava de sala em sala como se estivesse inspecionando um lugar recentemente atingido por uma bomba. "Na verdade, Magic Alex, com todo o seu conhecimento técnico, havia se esquecido de fazer buracos na parede entre os estúdios e a sala de controle", o que tornou impossível passar os cabos elétricos necessários para os equipamentos de gravação.

Apesar do fracasso épico de Alex, os Beatles pareciam mais determinados do que nunca a usar o próprio estúdio. "É melhor você colocar algum equipamento lá dentro, então", disseram a Martin, que, sempre ávido por satisfazer os desejos dos rapazes, pegou emprestado da EMI um par de mesas de mixagem de quatro canais e instalou-as no porão da Apple.

O disco que eles se propuseram a fazer foi outro assunto. Com o propósito de se concentrar nele e reencontrar a vitalidade, os Beatles decidiram jogar fora as 29 horas de fitas gravadas em Twickenham e começar do zero. Mesmo com a vantagem dos ensaios, o conjunto ainda estava em busca de novos conceitos de criação, tentando alcançar uma abordagem interessante que lhes propiciasse o desempenho necessário. Isto eles já sabiam: era preciso que essa abordagem fosse despojada e bastante espontânea para dar a impressão de uma apresentação ao vivo sem causar resistências no grupo. E, mais do que nunca, eles se esforçaram para mergulhar no passado e trazer a velha magia de volta, o autêntico rock'n'roll havia tempos reprimido. Ao enfatizar isso a George Martin, John lhe avisou, de modo grosseiro: "Não quero nenhuma das suas porcarias de produção. Queremos que este seja um disco honesto". Martin, ofendido pela indireta, fez o possível para segurar a língua. Sem ter idéia de como proceder – "Eu achava que *todos* os discos deles tinham sido honestos" –, fez um gracejo irônico, pedindo simplesmente a John que descrevesse o que considerava um disco honesto, e ele lhe respondeu: "Não quero nenhuma edição, nenhuma sobreposição de gravações, nada de *overdub*. Tem de ser do jeito que é. Nós só vamos gravar a música e pronto".

O papel de Martin já era tênue o bastante sem a imposição de restrições. Inseguros em relação a seu futuro e ávidos por parecer no controle da situação, os Beatles tentavam naquele momento distanciar-se de qualquer um que os ligasse ao passado. Havia uma suspeita cada vez maior entre os quatro músicos de que os membros de sua antiga comitiva viviam à custa deles, não apenas financeira mas criativamente também. Essa acusação mal podia ser aplicada a George Martin, que não ganhou praticamente nada com os discos dos Beatles nem procurou capitalizar sobre a fama deles. Todavia, eles temiam que a fama crescente de Martin como produtor estivesse criando uma falsa impressão acerca de sua contribuição para o sucesso do grupo. Recentemente John havia declarado na imprensa que o produtor era mais ou menos insignificante e havia rebatido "todos os boatos de que na verdade ele era o cérebro por trás dos Beatles". John também tinha ficado irritado porque Martin havia enchido o disco *Yellow Submarine* de suaves interlúdios instrumentais – John os desqualificou, chamando-os de "porcaria horrível" – compostos para orquestra. E mais tarde reclamou à *Rolling Stone* de pessoas "parecidas com Martin, que acha que nos fez". Como resultado, Paul convidou o

superprodutor Glyn Johns, que tinha trabalhado com os Stones, The Who, The Kinks e Traffic, a "ajudar" como engenheiro de som nas novas sessões de gravação, uma tática que relegou Martin a um trabalho secundário, de modo desonroso. Se ficou ofendido ou humilhado, Martin recusou-se a demonstrá-lo, embora se saiba que ele faltou a várias sessões, por necessidade ou por escolha.

A gravação começou para valer em 22 de janeiro de 1969, e durante quase uma semana reinou um sentimento de exultação. Várias execuções improvisadas de blues davam o ritmo das sessões diárias, com os Beatles ensaiando uma lista de antigas músicas de segundo plano dos tempos de Liverpool e Hamburgo, que reverberavam pelos corredores. Eles tocaram "Save the Last Dance for Me", "Bye Bye Love", "Shake, Rattle and Roll", "Kansas City", "Blue Suede Shoes", "Miss Ann", "Lawdy Miss Clawdy", "You've Really Got a Hold on Me", "Tracks of My Tears" e "Not Fade Away", e todas receberam a devida modernização sonora.

A interação entre eles foi mais animada do que no início do mês. Parte dessa atmosfera alegre podia ser atribuída ao fato de sentirem o estúdio como um clube, uma boate informal. "As instalações da Apple eram boas", contou Ringo; "era muito confortável, e aquilo era nosso, era como estar em nossa casa."

Com o passar da semana, a animação crescente do grupo fundiu-se num disco. Paul e John trouxeram uma boa quantidade de músicas originais, que estimularam os Beatles a tocar com mais firmeza e força. "Get Back" tinha um apelo óbvio, era uma "faixa bem agitada", segundo Ringo, que no início trabalhou nela como uma mistura confusa, mas no fim balançou sua forma com acentuados golpes rítmicos e inversões que deram ao arranjo uma força incontrolável. Paul tinha composto a maioria das melodias uma semana antes, durante os intervalos em Twickenham. A alegria das músicas atraiu o interesse de John imediatamente, e ele colaborou com as letras, utilizando o ódio racial na Inglaterra entre os imigrantes paquistaneses e o National Front*. Sob um rock vibrante com raízes nos toques de harmonia tirados do blues, além de uma boa dose de improviso na composição, encontra-se uma letra apurada e contundente, tão pungente quanto qualquer digressão mais aguçada dos Beatles. Uma frase – "*Don't dig no Pakistani taking all the people's jobs*"** – foi considerada muito forte, enquanto uma terceira estrofe, em especial, mais tarde abandonada, inflamou os ânimos:

---

* *Organização nacionalista fundada no Reino Unido em 1967 para combater a imigração e a pluralidade racial no país. (N. do T.)*

** *"Não gosto dos paquistaneses tirando o emprego das pessoas." (N. do T.)*

Meanwhile back at home too many Pakistanis
Living in a council flat
Candidate Macmillan tell me what your plan is
*Won't you tell me where it's at**

Era uma boa paródia social, cheia de sarcasmo dirigido aos racistas, mas Paul e John ficaram preocupados com a possibilidade de que a música fosse mal-interpretada e usada para tachar os Beatles de racistas. Depois de 1970, as músicas de John, em particular, passariam a estar repletas de temas atuais em sua maioria, mas naquele momento a energia artística do grupo estava dirigida para outra parte.

Mais uma contribuição de Paul, a simples e cativante "Two of Us", marcou mais um dueto com John e, apesar de ter sido composta em referência a Linda Eastman, os rapazes fizeram uma bela harmonia vocal em duo, e as vozes combinadas os envolviam como um cobertor seguro, atingindo um desempenho desarmado que fazia lembrar a sinergia de discos anteriores.

Parecia ter surgido uma noção de grupo renovada, em ambiente amistoso. Porém, com o passar da semana, o clima de competição recomeçou, os interesses pessoais se revelaram e os egos colidiram outra vez. A interferência de Yoko continuava a piorar a situação. Mais do que nunca, segundo George, ela emanava "vibrações negativas". Entre a gravação de uma música e outra, John ficava cochichando com Yoko e perdia o momento em que devia entrar numa música; com freqüência, também chegava atrasado às sessões e se recusava a pedir desculpas por essa atitude. Seu humor variava de modo rude entre o tom espirituoso das ocasiões anteriores e o melancólico e os modos indecisos propiciados e incrementados por Yoko. Durante as gravações, ele ficava cada vez mais nervoso e apreensivo. "Foi um período muito tenso", contou Paul. Ele atribuiu muito do comportamento instável de John à heroína "e a todas as paranóias que a acompanhavam". Em uma série de entrevistas acerca desse período, Paul e George usaram uma frase idêntica para descrever a situação, ao dizer que John estava "na pior", perigosamente perto do abismo, rumo à queda. "Don't Let Me Down", acreditava Paul, era "um apelo [...] um pedido de socorro". (Na verdade, John disse que "sou eu cantando para Yoko"). Com sua fragilidade dolorosa, o rosto abatido, o cabelo longo e despenteado e os olhos injetados de sangue, John parecia demoníaco, como um zumbi a reivindicar sua alma atormentada. Ele precisava de ajuda – mas não dos Beatles; ele não aceitaria a ajuda dos outros, isso estava fora de cogitação. "Não acredito que ele ti-

---

* *"Enquanto isso, lá, montes de paquistaneses / Vivem em um conjunto habitacional / Conte-me qual é o seu plano, candidato Macmillan / Não vai me dizer em que pé está?" (N. do T.)*

vesse vontade de passar muito tempo conosco", explicou George, "e acho que Yoko estava afastando-o do grupo."

Há poucas dúvidas sobre essa questão. Para uma pessoa que desejava mais interação com os Beatles, Yoko agia de maneira suspeita, até desdenhosa, em relação a eles. Ela considerava o grupo "muito infantil". Diferentemente do que parecia aos olhos da maioria, para ela não havia nenhum atrevimento nessa postura, e ela captou bem as dúvidas que John tinha acerca de suas próprias capacidades criativas e de auto-realização.

John ficou se questionando durante meses a respeito dos limites de seu potencial, imaginando quanto havia sacrificado para unir-se ao grupo. Apesar de continuar participando das decisões do conjunto e gravando com os Beatles, o som deles era algo em que John "não acreditava" mais. Ele somente entrava no ritmo do que estava sendo proposto, "[fazendo] aquilo apenas como um trabalho", explicou mais tarde. Musicalmente, estava "cheio de fazer sempre a mesma porcaria". Sentia-se contido pela simplicidade e pelo formato limitado da música pop. De algum modo, sabia que havia deixado de lado o elemento do risco. Yoko talvez não fosse exatamente musicista, mas ela conhecia bem o ambiente e sabia o que dizer para desacreditá-lo aos olhos de John. Ela falava exatamente aquilo que ele queria ouvir: que ele era um gênio, "melhor que Picasso"; os demais eram "inseguros", não eram "intelectualmente sofisticados", estavam mortos, do ponto de vista artístico, e o impediam de ir adiante. O quê, queria saber ela, ele iria fazer *em seguida*?

Não apenas ninguém exercera tal poder sobre John desde Elvis Presley; Yoko, diferentemente de um símbolo, podia usá-lo. "Yoko tinha John aos seus pés", afirma Tony Bramwell. "Ela estava sempre por perto, dizendo a ele o que fazer, como cantar. Se não pudesse participar das decisões do grupo, certamente influenciaria a situação por meio de John." Motivada pelas discussões, muitas delas ocorridas no estúdio ou enquanto ele mesmo estava sob o efeito de droga pesada, a antipatia de John pelos demais beatles ganhou consistência.

John mudou rapidamente o clima no estúdio. Mais uma vez, os Beatles começaram a discutir; eles começaram "a criticar uns aos outros", segundo John, ou, melhor, a apontar os defeitos uns dos outros. Todos, exceto talvez Ringo, menosprezavam as sugestões e reclamavam da contribuição dos demais – "Você não está tocando direito", ou "Isso não vai bem nesta parte" –, culpando-se mutuamente pelas falhas das músicas. "Comecei a achar que não era uma boa idéia *ter* idéias", contou Paul, apesar de na certa ter feito sua parte para inflamar a situação.

George tentou neutralizar a tensão trazendo um músico convidado, da mesma forma que havia feito com Eric Clapton em "While My Guitar Gently Weeps". Em 19 de janeiro ele e Clapton foram a uma apresentação de Ray Charles no Festival Hall e reencontraram um jovem músico que tinha a missão de esquentar o público. George não via Billy Preston

desde Hamburgo, quando ele era um garoto prodígio de 16 anos que tocava no conjunto que acompanhava Little Richard. Os Beatles sempre foram fãs de Billy. George sabia que eles adorariam vê-lo de novo e convidou-o a visitá-los nos Apple Studios no dia seguinte.

O que George pensava fazer é impossível dizer. Talvez ele tivesse esperança de que a presença de Billy ajudasse a criar alguma civilidade ou pelo menos "contrabalançasse as vibrações" – negativas – que estavam sendo dirigidas a ele. Então, mais uma vez, George ouviu as gravações letárgicas dos fundos instrumentais das músicas em que estavam trabalhando e, sem dúvida, percebeu que o teclado de Billy poderia animar o grupo. Com a esperança de redirecionar o foco dos Beatles e diminuir a falta de brilho da atuação do conjunto, Martin encarregou Billy de trabalhar em "Get Back", o que pareceu aglutinar, com a alegria do piano elétrico, os elementos isolados da trilha instrumental, trazendo uma energia inteiramente nova à música. Ringo gostou, quando Billy juntou-se à sessão, de ver a "besteirada voando pela janela"; de qualquer forma, ele achou que trazer Billy para o processo de gravação ajudaria pouco a melhorar o clima. Paul agradeceu a contribuição – no início. Ele achou que Billy "tocava bem" e ajudava a estabilizar, ainda que temporariamente, sua relação fragmentada com John. "Era como ter um convidado em casa", explicou. "Alguém que faz que você tenha bons modos. [...] Isso deve ter ajudado a nos comportarmos melhor uns com os outros durante as sessões." Mas, como acontece com todos os hóspedes, conforme o tempo passou, Paul sentiu que Preston tinha ficado mais tempo do que ele gostaria. Billy aparecia no estúdio todo dia e participava de tudo, desde a direção musical até a decisão sobre se, ou até em que local, eles iriam fazer o concerto. Paul julgou essa intromissão "um pouco embaraçosa", para não dizer presunçosa. Tocar com os Beatles era uma coisa; *juntar-se* a eles era outra. Apesar de muitos se acharem membros do grupo – Brian Epstein, George Martin e Murray the K, só para citar alguns –, não havia espaço para um "quinto beatle". Paul sentiu a mesma coisa quando John sugeriu que Eric Clapton ocupasse o lugar de George; ele nunca teria concordado com isso – *nunca.* Os Beatles tinham um legado a proteger. Para ele, o grupo era – e sempre seria – John, Paul, George e Ringo.

No final de janeiro, tornou-se impossível continuarem a trabalhar em conjunto no projeto. Em 29 de janeiro, durante o almoço, os Beatles, juntamente com Glyn Johns e Michael Lindsay-Hogg, sentaram-se em volta da bem-equipada mesa de conferências e começaram a falar sobre como terminar o filme, quando a conversa voltou-se para quão charmoso era o escritório. No meio do assunto, Ringo mencionou que o edifício tinha uma laje ótima ao ar livre, que pretendiam transformar num jardim. "Ah, isso é fantástico", ocorreu a John dizer. Voltando-se para Lindsay-Hogg, ele disse: "Tive uma idéia. Vamos subir e dar uma olhada nessa laje".

A laje, como todos sabem agora, tinha as respostas para todos os problemas deles, e isso ficou óbvio desde o minuto em que subiram as escadas. A opinião foi unânime: "Que ótima idéia seria tocar aqui... tocar para todo o West End". Os Beatles poderiam fazer o concerto no conforto do próprio prédio, sem nenhuma das brigas que geralmente causam esse tipo de coisa. Não precisariam lidar com promotores de espetáculos, venda de ingressos, segurança, fãs, imprensa, confeitos... nada. Logo ali, no último andar, bastava apenas ligar os instrumentos no amplificador e deixar correr. Brilhante. "Ninguém havia feito isso ainda", contou George; "então seria interessante ver o que aconteceria quando começássemos a tocar lá".

Era para ser algo espontâneo, secreto. Nem mesmo os funcionários da Apple foram avisados. Na manhã seguinte, um dia frio e nebuloso, Mal e Neil arrumaram os equipamentos dos Beatles enquanto a equipe de filmagem, trabalhando com um grupo enxuto, ficava vigiando a área ao longo dos muros de sustentação externos. Os Beatles, com Billy Preston, Yoko e Linda, reuniram-se no porão para repassar o repertório. Desde a transmissão ao vivo de "All You Need is Love" eles não se sentiam tão animados – ou mais parecidos com um conjunto.

Pouco antes da tarde o nevoeiro desapareceu inesperadamente, as nuvens sumiram e o sol surgiu. Antes de a primeira música acabar – uma versão de tirar o fôlego de "Get Back" –, o som tinha atraído uma pequena multidão de espectadores que saíra para o almoço, e começou a circular o boato de que os Beatles – os amados Beatles, que não se apresentavam na Inglaterra havia mais de três anos – estavam tocando ao vivo. As pessoas que trabalhavam nos prédios das cercanias, um distrito ocupado principalmente por alfaiates e comerciantes de artigos para homens, sentiram a música antes mesmo de ouvi-la. As janelas tremeram, o chão ressoou e uma sinfonia de buzinas se ergueu dos carros parados no trânsito ao longo de Savile Row. Em toda a região, os vizinhos corriam para a rua ou subiam nas lajes e telhados para ver o que era aquela confusão.

Quem também ficou interessado foi a delegacia de Savile Row, que ficava a menos de 300 metros dali, no fim da rua. Equipados com uma bancada de quatro telefones, os policiais receberam uma infinidade de reclamações irritadas desde que as primeiras notas soaram pelas ruas. Os Beatles haviam apenas começado a tocar "One After 909" quando dois policiais uniformizados entraram na recepção da Apple e pediram que o volume da música fosse baixado. Mal Evans os recebeu e conversou com eles voltado para um lado da sala. "Os Beatles tinham arrumado uma câmera escondida em uma cabine na recepção, exatamente para o caso de se criar uma situação como essa", lembra Jack Oliver, que trabalhava na assessoria de imprensa. "Mal queria ter certeza de que a câmera pegaria toda a ação."

Se eles esperavam uma invasão ou algo parecido, foi uma decepção. Os policiais foram amistosos, mas insistentes: "Honestamente, é preciso baixar a música, ou teremos de proceder a algumas prisões", declararam eles. Ninguém seria ameaçado, eles garantiram a Mal. "Mas você poderia por favor baixar a música? Poderia desligá-la, por favor? Obrigado."

"Por favor" e "obrigado" – que grande decepção! Ringo ficou especialmente desapontado. "Quando [a polícia] chegou, eu estava tocando e pensei: 'Ah, que bom. Espero que eles me levem arrastado'", afirmou ele. Ringo fantasiou sobre ser impedido fisicamente de tocar, "porque estávamos sendo filmados e isso teria sido muito legal, chutar os pratos e tudo". Eles não tiveram tanta sorte, mas alcançaram o objetivo de ser interrompidos pela polícia. Os Beatles contra o sistema: isso ficaria ótimo no filme.

"Gostaria de agradecer em nome do grupo e de cada um de nós", disse John, fazendo caretas para a câmera, "e espero que tenhamos passado no teste."

Apesar de o concerto ter acabado antes do final, os Beatles conseguiram tocar material suficiente para uma apresentação completa. Em pouco menos de quarenta minutos, eles executaram "Get Back" várias vezes, assim como "Don't Let Me Down", "I've Got a Feeling", "One After 909", "Dig a Pony" e uma versão curta e excêntrica de "God Save the Queen". "Com algumas modificações, ficará bom", assegurou Lindsay-Hogg.

Ainda assim, George ficou com raiva pelo fato de a polícia ter tido a ousadia de legislar sobre o ato de tocar música. "Se alguém quiser cantar e tocar na própria laje, a lei diz que não se pode fazer isso por qual motivo?", ele quis saber.

John respondeu de maneira decidida: "Perturbação da paz". Mas sua resposta, embora convincente, soou um tanto ambígua.

[III]

Enquanto o novelo financeiro da Apple era desemaranhado, a mesma coisa ocorria com a frágil paz que havia mantido os Beatles longe da autodestruição durante aqueles meses.

Os comentários de John à [revista britânica] *Disc* – segundo os quais os Beatles "estariam quebrados em seis meses" – desfizeram o primeiro nó. Se era verdade ou não, Paul sentiu que a privacidade do grupo havia sido violada, e investiu contra Ray Coleman, o gentil colunista da *Disc*, por seu papel na disseminação da informação, potencialmente danosa ao grupo. "Você sabe que esta é uma empresa pequena e iniciante, que está tentando apenas ser bem-sucedida", ele urrou para Coleman na frente de uma dúzia de boquiabertos funcionários da Apple, do lado de fora do escritório de Ron Kass. "E você sabe que John sempre fala demais. A coisa não está tão ruim assim. Nós temos alguns problemas, mas eles serão resolvidos."

O pequeno Coleman, quase chorando, uniu-se à parede enquanto Paul, por quem ele tinha grande respeito, continuava a brigar com ele. "Estou surpreso de que tenha sido você – nós pensávamos que tínhamos alguns poucos amigos na imprensa em quem podíamos confiar."

A determinação de Paul de deixar os problemas financeiros do grupo longe dos jornais era justificada. Algumas horas depois de ter lido as observações de John, um indivíduo de caráter dúbio chamado Allen Klein correu ao telefone na tentativa de entrar em contato com ele e conversar sobre a possibilidade de administrar os bens dos Beatles. Klein, que era empresário de vários artistas – The Rolling Stones, The Kinks, Bobby Vinton, Herman's Hermits e Donovan –, estava cercando os Beatles havia anos, esperando apenas uma oportunidade para atacar. Na época, era um rapaz vigoroso de 38 anos e de língua afiada, oriundo de Newark, em Nova Jersey, que falava com um sotaque irlandês típico de motorista de caminhão e "tinha uma leve semelhança com Buddy Hackett". Ele passara parte da infância num orfanato judaico antes de aprender a sobreviver nas ruas graças à própria esperteza e aprendera sozinho os fundamentos necessários para se tornar contador, conseguindo graduar-se após ter assistido às aulas noturnas no Upsala College. Logo começou como aprendiz na indústria do entretenimento de Nova York, onde ficou conhecido por esquadrinhar os livros de contabilidade das gravadoras à procura de direitos não pagos. Durante esse processo, descobriu uma mina de ouro: por causa da maneira negligente como os registros eram feitos, toda auditoria revelava alguma discrepância. Ele impressionou Bobby Darin rapidamente com seus métodos de investigação. Em 1962, numa festa em comemoração ao acordo sem precedentes firmado entre Darin e a Capitol Records, Klein se apresentou ao cantor e lhe entregou um cheque de 100 mil libras. Segundo a lenda, Darin encarou o cheque, perplexo, e perguntou por que ele o estava recebendo. "Por nada", teria dito Klein, satisfeito com a impressão que havia deixado. Dois anos depois ele fez a mesma façanha para Sam Cooke, na RCA, firmando sua reputação de pistoleiro das finanças entre os artistas.

Com os Beatles, o momento da abordagem foi perfeito. Ele tinha encontrado John somente uma vez e apenas de passagem, em dezembro de 1968, durante a gravação do malfadado especial de televisão *Rolling Stones Rock and Roll Circus*. O empresário dos Stones havia interrompido uma chamada telefônica internacional, cheia de ruídos, que John estava recebendo, para se apresentar com uma gentileza pouco costumeira. Quando Klein mencionou que também era contador, John fez uma careta e uma piada que terminava com "não quero acabar falido como Mickey Rooney". O olhar que Klein dirigiu a ele "foi de orgasmo", disse uma pessoa presente. "Para ele, as palavras de John pareciam carregadas de uma mensagem pessoal extraordinária." Contudo, Klein achou que seria impossível abrir espaço ali; a proteção que havia ao redor dos Beatles parecia impenetrável.

Em sua exuberante biografia, *Fifty Years Adrift*, Derek Taylor afirmou ter sido ele a fazer a apresentação que Allen Klein tanto ansiava – assim os Beatles "poderiam determinar se a reputada frieza de seus métodos compensava sua inquestionável capacidade de conseguir os melhores acordos para seus clientes". Na noite de 28 de janeiro, dois dias depois do concerto dos Beatles na laje de Savile Row, John e Yoko encontraram Allen Klein na extravagante suíte Harlequin do Dorchester Hotel, onde estabeleceram uma relação de admiração mútua – apesar de algumas arestas. John e Allen, que eram extremamente teimosos e inconstantes, ficaram "muito nervosos [...] nervosos demais" durante o encontro, mas gostaram um do outro de imediato por várias razões. Se John Eastman era insinuante e pretensioso, Allen Klein era o extremo oposto, um homem comum, quase rude, um tipo sem nenhum verniz, que carregava as conversas de palavrões e expressões maliciosas, picantes. Esqueça o uniforme convencional de executivo; Klein se vestia de maneira mais que informal, com uma malha larga por cima de uma calça *jeans* e tênis batidos e velhos. Depois das roupas refinadas de Brian Epstein, feitas em alfaiate, John estava achando que aquilo era bom demais para ser verdade. Tempos depois, John descreveria Klein como "o único homem de negócios que conheci que não era cinza dos olhos à alma", e isso o atraiu na hora. Klein era colorido – mais do que isso, era berrante, um perfeito caleidoscópio. "Uma das [...] coisas que me impressionaram em relação a Allen, e obviamente isso também foi um tipo de elogio", afirmou John, "foi que ele conhecia todas as músicas antigas que havíamos feito, e ele de fato sabia quais eram as que eu tinha composto." Klein não era o típico empresário míope, que só consegue olhar para o objetivo final. A música lhe dava a base para todos os movimentos que fazia.

"Eu logo senti que ele era a pessoa certa para nós", atestou John. Mesmo após o encontro, ele mal podia conter o entusiasmo. "Escrevi a Sir Joseph Lockwood naquela mesma noite. Eu disse a ele: 'Caro Sir Joe: a partir de agora, Allen Klein cuidará de todas as minhas coisas'."*

◆◆◆

Talvez tivesse ajudado se John houvesse discutido sua escolha com os demais beatles antes, mas ele era nervoso, sentimental, impulsivo. Sua decisão não se baseava no que seria bom para o grupo; ela era pessoal e intuitiva: ele contra Paul, rock'n'roll contra pop, "um ser humano" contra "um animal".

---

* Na verdade, a carta dizia: "Caro Sir Joe: Pedi a Allen Klein que cuidasse de todas as minhas coisas. Por favor, dê-lhe todas as informações de que ele precisar e coopere integralmente com ele. Seu, [assinado: John Lennon]".

Além disso, Yoko tinha dado sua opinião. Klein havia atraído Yoko às negociações com cuidado, solicitando suas opiniões e prestando atenção, extasiado, ao que ela dizia. Além disso, ele prometeu que a Apple apoiaria seus projetos de filmes experimentais e convenceria a United Artists a distribuí-los, adoçando o acordo com um adiantamento de 1 milhão de dólares. Um ou dois dias depois, quando Paul confrontou John sobre a escolha de Allen Klein como seu empresário, John admitiu envergonhado que a decisão tinha sido mais dela do que dele e disse: "Bem, ele foi o único de quem Yoko gostou".

Parecia que ele estava se esquivando, exceto por uma coisa: Yoko manipulava John de maneira óbvia. Desde que eles tinham se tornado um casal, John, graças à insistência de Yoko, nunca tinha se afastado mais que poucos metros dela. Tudo o que ele fazia, tudo o que dizia, passava por sua aprovação. Ele não resistia a isso, primeiro por causa do que ganhara dela – confiança e controle –, e também porque estava claramente debilitado pelas drogas e pelo passado. Ninguém iria sabotar o plano grandioso de Yoko, especialmente agora, quando tinha uma arma como John Lennon em seu arsenal. John era sua apólice de seguro, sua proteção. Ele deu a ela credibilidade instantânea como celebridade da mídia.

Agora ela também tinha Allen Klein. Um homem como ele não recuaria por causa da aliança entre McCartney e Eastman. De fato, ele gostou de arrancar John das garras daqueles bajuladores, aquele "povo nervosinho e convencido" (segundo a descrição de John), e chutar alguns traseiros nesse processo. E Klein ajudaria Yoko em sua cruzada contra Paul. A despeito das negativas de Yoko, Paul continuava a ser seu único oponente, seu obstáculo para conseguir controle total sobre John. Paul era o responsável por manter os Beatles juntos, por amarrar John àquela mistura pop superficial, "toda aquela coisa dos Beatles", como ela chamava. Desde o início, ela se convenceu de que Paul a queria fora do jogo. "Paul começou reclamando que eu ficava sentada muito perto deles quando gravavam", atestou Yoko, "e que eu deveria ficar no fundo." *No fundo!* Isso nunca. Paul a desencorajou de participar de reuniões de negócios com os demais beatles. Isso nunca. Ele a humilhou e insultou, zombando de seu estilo de arte. Ela iria destruí-lo. Ela tinha de fazer isso.

Já na opinião de Paul, os Eastmans eram os melhores para representar a Apple. Eles tinham começado a negociar com Clive Epstein a compra da participação majoritária na NEMS. A manobra inescrupulosa que John fez por trás das costas de Paul soou como algo traiçoeiro, pessoal. O dedo de Yoko estava em todos os aspectos do negócio, quer ele tenha ou não percebido isso. Mantendo a calma, Paul concordou com os outros em pelo menos encontrar Allen Klein e manter-se aberto, mas na verdade não tinha a intenção de unir-se a uma figura de tamanho mau gosto. Paul foi evasivo – ele ouvira as fofocas; estava familiarizado com a reputação de Klein e não queria participar daquilo.

Por outro lado, George e Ringo receberam bem a proposta de John. Eles gostaram da conversa franca de Klein, de sua aparência pouco convencional, de sua solução simples para seus problemas. "Como éramos de Liverpool, preferíamos pessoas da rua", disse George sem ironia. Apesar da pomposa suíte do Dorchester que Allen ocupava e de sua limusine com motorista, George sentia que "Lee Eastman era um tipo que tinha mais consciência de classe. Se John estava indo com Klein, era bem mais fácil se fôssemos com ele também".

Paul foi contra a intervenção de Klein, confiante em que receberia o apoio democrático do grupo. No passado, a política do um por todos e todos por um teria impedido o acordo. Porém, quando a situação ficou mais clara e os votos foram contados, eram três contra um pela primeira vez em onze anos. Sem muita escolha, Paul concordou com os demais. Aceitou conceder a Klein autoridade para fazer a auditoria em benefício dos Beatles, deixando-o aprofundar-se em cada negócio financeiro do grupo, enquanto os Eastmans foram designados como consultores jurídicos gerais. Foi um compromisso de pouco ganho – e, no fim das contas, inútil. A raposa ganhou a chave do galinheiro: em 3 de fevereiro de 1969 Allen Klein mudou-se para os escritórios da Apple, onde fez de tudo para manter seu posto durante uma longa e movimentada estada.

◆◆◆

A maior parte da auditoria das finanças dos Beatles gerou resultados nada surpreendentes. A maneira desastrosa como andavam os negócios já era bem conhecida. Klein logo deduziu que eles tinham sido "ferrados por todo o mundo". Os termos do contrato deles com a EMI eram gritantemente inadequados, deixando-os presos ao selo da gravadora por mais dez anos; o contrato de gerenciamento do grupo com a NEMS permitia à empresa recolher 25 por cento dos direitos dos Beatles pelos sete anos seguintes, mesmo que ela não estivesse lhes prestando mais nenhum serviço significativo; acordos terríveis de *merchandising* evitaram que os Beatles ganhassem uma pequena fortuna; e a Apple, embora lucrasse alguma coisa como pequeno selo, ainda assim esbanjava dinheiro, centenas de milhares de libras, com altos salários e despesas inúteis.

À primeira vista, esse cenário deveria parecer um pesadelo, mas nenhum dos obstáculos encontrados chegou a tirar o sono de Allen Klein. Com o tempo, ele pôde fazer todos os acertos necessários para corrigir ou renegociar cada acordo desvantajoso. A venda do "Álbum Branco" bateu todos os recordes (permaneceu como disco mais vendido na Grã-Bretanha durante quase todo o inverno); alguns cortes nos gastos colocariam as finanças dos Beatles em segurança outra vez. A auditoria, entretanto, trouxe à tona um ponto delicado. Durante o exame do contrato de edição firmado entre John e Paul e Dick James, Klein

descobriu que Paul, sem o conhecimento de John, vinha comprando ações da Northern Songs para sua carteira.

Aparentemente isso era inofensivo. "Qual o melhor modo de investir nosso dinheiro do que em nós próprios?" Paul tirou solenemente o corpo fora da verdadeira questão, que era: ele e John deviam ser parceiros iguais. Porém, se Paul ficou indiferente com a descoberta, seu colaborador e parceiro não reagiu da mesma forma. John considerou o fato uma completa traição, uma tentativa dissimulada de conseguir o controle sobre os direitos autorais dos dois. A despeito das possíveis justificativas de Paul, "aquilo ia contra suas alegações de inocência e honestidade", atesta Peter Brown, que foi designado por Paul para comprar as ações adicionais. Brown sabia que John não tinha sido avisado a esse respeito – e previu o desfecho inevitável. "Eles se enfrentaram frente a frente no escritório, e John ficou muito nervoso. Em determinado momento, pensei que ele fosse de fato bater em Paul, mas John conseguiu se acalmar antes de atacá-lo. 'Você é um idiota! Finge ser um cara honesto e direito, mas não é!'"

Por mais que desejasse fazê-lo, Paul não negou as acusações. Isso serviria apenas para colocar mais lenha na fogueira; além disso, havia outros problemas sérios, que exigiam diplomacia.

A preocupação mais importante era a precária situação administrativa do grupo. Ninguém estava comandando aquele navio à deriva. E, com o tempo, pareceu que os Eastmans e Allen Klein estavam trabalhando com objetivos opostos. Os Beatles sabiam que era hora de atrelar os dois capitães. "Vamos colocar os dois juntos", George se lembrou de ter dito, e naquele momento isso deve ter soado como uma idéia razoável. Mas a reunião parecia mais [a batalha de] Waterloo. As duas facções, ambas sedentas de sangue e belicosas, ficaram em lados opostos na suíte de Klein no Dorchester e irromperam em acusações e insultos. Não importava mais chegar a consenso – se é que alguma vez isso tinha importado. Em primeiro lugar, John havia levado Yoko, que não tinha nenhum negócio a tratar na reunião. Allen saiu no ataque, apontando erros e problemas nas propostas dos Eastman, tratando-as como se elas não tivessem sentido. Ninguém sequer tentou mostrar respeito e civilidade. De acordo com Peter Brown, Allen descartou a idéia deles de comprar a NEMS, declarando que era "uma grande idiotice", e ridicularizou John Eastman, chamando-o de "tolo" e "estúpido", lembrando com voz condescendente que apenas um amador poderia agir com tanta fraqueza para com seus clientes. Eastman, atacado, agrediu Klein, chamando-o de "perfeito imbecil".

Uma semana depois, numa tentativa de salvar a situação de Paul, Lee Eastman viajou até Londres para enfrentar Klein pessoalmente, mas John e seu guarda-costas estavam prontos, à espera dele. A lista de reclamações, verdadeiras e imaginadas, elaborada por John contra Eastman havia atingido novos níveis de rancor. Ele já tinha agüentado o suficiente do que considerava ser o "esnobismo" de Eastman. E se recusava a associar-se, disse, a alguém

que "me despreza por causa do que sou e do que pareço", que pensa "eu sou um cara de sorte, um amigo do Paul". Mas nada deixou John mais irritado que ouvir um "charlatão" como Eastman dizer: "É difícil dizer quanto eu sempre admirei o seu trabalho, John", pois por trás do tom gentil havia um quê de falsidade. Ele não estava disposto a deixar um advogado barato de Nova York, um "porco de classe média" que não tinha instinto para o rock'n'roll, exercer poder sobre ele, ou pior, "trapaceá-lo" com suas referências arrogantes a Kafka (Eastman aparentemente referia-se ao contrato de gravação dos Beatles como algo kafkiano), Picasso e De Kooning. John soubera por Neil Aspinall que Lee Eastman havia mudado o sobrenome, Epstein, e convenceu Allen de que deveriam dirigir-se a ele usando esse nome durante a reunião. A tarde inteira John o tratou pelo nome antigo, cheio de sarcasmo, como se isso fosse uma ferida aberta. "Não consegui entender como Lee se manteve calmo", lembra Peter Brown, em cujo escritório se reuniram. "Até Yoko, que nem era para estar lá, o chamou de Epstein, como que desafiando-o a reagir."

Juntando-se a eles, Klein continuou a provocar Eastman de outras maneiras, "interrompendo-o, sempre que ele falava, com uma série dos mais terríveis palavrões que conseguia elencar". Assim que Klein parou para se reativar, Yoko avançou com tudo, pondo em dúvida os conhecimentos de Eastman e atacando-o por ter falado de modo condescendente com John. "O senhor poderia fazer o favor de parar de insultar o meu marido?", rosnou ela. "Não chame meu marido de estúpido." A fúria de Lee Eastman ia aumentando, mas ele não fazia nada. Até que a rudeza dos ataques conseguiu atingi-lo finalmente. A reunião tinha sido uma armadilha, concluiu ele. Klein o havia atraído deliberadamente para tentar humilhá-lo. Sem conseguir dizer nenhum insulto, ele por fim gritou. Ficando rapidamente de pé, Eastman explodiu em justa indignação e atacou o contador de riso abafado. "Você é um roedor", urrou ele, "a mais baixa escória do mundo!"

Sem querer, é claro, ele fez exatamente o que John queria. "Nós não estávamos lá fazia mais do que poucos minutos quando Lee Eastman teve algo que parecia um ataque epiléptico e começou a gritar com Allen", contou ele à *Rolling Stone*, editando liberalmente os fatos para adequá-los ao seu gosto. "Ele teve uma porra de um ataque [...] Esse era o cara que pensava em administrar uma empresa multimilionária [...] Eu nunca deixaria o Eastman ficar perto de mim. Nunca deixaria um maldito animal como aquele com uma cabeça como aquela ficar perto de mim." Só é possível imaginar como ele descreveu a cena a Ringo e George, mas, seja lá como for que isso tenha acontecido, serviu para garantir a vitória de John. Eastman estava fora; Allen Klein controlava tudo agora.

Os Beatles talvez tivessem encontrado um capitão para a Apple, pelo menos, mas ele estava no leme de um navio que ia afundando devagar.

Capítulo 37 | E no fim...

[I]

Apesar de terem sempre evitado perguntas sobre o estouro da bolha desde que estiveram pela primeira vez nos Estados Unidos, os Beatles não conseguiam evitar o sentimento de que a pressão rumo à inevitável explosão aumentava cada vez mais. Em março de 1969, John, Paul, George e Ringo sabiam que o fim estava próximo. Depois de meses de brigas, eles estavam desanimados. O último e desesperado esforço para manter o grupo só servira para afastá-los crescentemente e tornar ainda mais visíveis as desavenças. Para aliviar a tensão, cada um deles se envolveu em um projeto pessoal: John e Yoko concluíram a produção de um filme vanguardista para a televisão austríaca intitulado *Rape*; Paul tentou fazer deslanchar a incipiente carreira de Mary Hopkin; Ringo aceitou contracenar com Peter Sellers em *Um beatle no paraíso*, adaptação para o cinema do livro *The Magic Christian*, de Terry Southern; George gravou um álbum-solo em sua casa, *Electronic Sound*, e preparou Billy Preston para o estrelato. No entanto, todos eles continuavam a se comportar como beatles itinerantes, apegados ao legado como a uma capa protetora até conseguirem reunir condições para resolver suas diferenças – ou coragem para seguir cada qual o seu caminho.

◆◆◆

Foram todos pegos de surpresa quando começaram a circular em Londres os boatos sobre o casamento de Paul com Linda Eastman. Em 11 de março, um dia antes da cerimônia, Paul deixou escapar a notícia para a imprensa antes mesmo de contar seus planos aos outros beatles.* A não ser por um breve encontro em Abbey Road, fazia algumas semanas

---

* Roy Connoly, do *Evening Standard*, lembra que Paul o chamou de lado na Apple, piscou o olho e disse: "Se você não contar para ninguém, eu digo tudo a você".

que os quatro colegas não se viam. John, Ringo e George ficaram surpresos com a repentina novidade, mas nenhum deles ficou chocado com o fato de não ter sido convidado. "Por que deveríamos ser chamados para celebrar com Paul", George comentou, "se nem estávamos conseguindo nos falar?" Além disso, a última coisa que eles queriam era tomar parte em um circo promovido pela mídia.

O casamento do "último beatle solteiro" era uma grande notícia e, apesar de "Paul e Linda desejarem que tudo fosse simples" e da chuva fria e torrencial, nada impediu que as fãs protagonizassem cenas de loucura. Na verdade, o casamento parecia uma página arrancada do álbum da beatlemania. Na manhã do dia 12 de março, pouco antes das 10 horas da manhã, Linda, de rosto pálido e com a filha Heather presa pelo braço, "atravessou a multidão de adolescentes aos prantos" postadas do lado de fora do cartório de Marylebone, enquanto Paul acenava e jogava doces embrulhados em papel púrpura para a multidão, provocando assim uma briga maluca pelas lembranças. John, que havia expressado "surpresa" com o casamento, achou que aquilo parecia uma cena preparada de antemão. "Era simplesmente Paul sendo Paul", ele disse a Peter Brown, "atuando para a multidão."

Paul não sabia, mas George passou o dia do casamento no escritório de Derek Taylor na Apple, onde foi localizado por volta das 5 da tarde por sua mulher, Pattie. Havia uma equipe de policiais na casa de George, ela contou, vasculhando o lugar para tentar obter um flagrante de apreensão de drogas. Eles já haviam encontrado um pacote de haxixe dentro de uma caixa sobre a lareira. (George insistiu em dizer que a polícia "plantara" a droga.) Depois apareceu também um pouco de maconha. (Era a reserva pessoal dele.) De qualquer forma, a prisão seria inevitável e disputaria com o casamento de Paul as manchetes dos jornais do dia seguinte.

Pete Shotton, que morava ali perto, estava em Esher quando George, vestindo um terno amarelo berrante, chegou em uma limusine com Taylor e um advogado. A atmosfera confusa reinante na sala mais lembrava "uma festa". Alguns policiais, largados pelas poltronas, estavam assistindo à televisão com os pés para o alto. Outros estavam tomando café e examinando a coleção de discos de George, enquanto um cão policial de lenço vermelho farejava os armários do quarto. George examinou a cena com um movimento de cabeça, e seus olhos ficaram vazios. Shotton já tinha visto George zangado antes, muitas vezes, e ele podia ser cruel. Mas dessa vez era diferente. "Eu nunca tinha visto George tão irritado em toda a minha vida. Ele entrou em casa – e ficou *furioso*", lembra Shotton. George teria contado aos policiais onde estava a droga, mas eles pareciam mais interessados em brincar de batida policial, como se isso também tivesse sido preparado de antemão – o que, de certa forma, realmente tinha acontecido: até a imprensa havia sido avisada, para que seu trabalho fosse registrado. A gota de água foi quando surgiu um fotógrafo na cerca de frente. "George

o perseguiu pelo jardim", lembrou Shotton, que não conseguiu evitar o riso diante de uma cena tão improvável. "George estava atrás dele e a polícia, atrás de George. Parecia cena de cinema mudo." Pulando sobre plantas e arbustos, ele gritava: "Eu vou matar você! Juro que mato você!" Mais tarde, quando estava sendo levado por Derek Taylor, ele apontou para um repórter e gritou: "Toda raposa tem uma toca. Todo pássaro tem um ninho. *E esta é a minha casa, porra!*"

Em meados de março, as escapadas dos Beatles já haviam levado a um gasto de tinta absolutamente sem precedentes. Cinco dias após o casamento de Paul e Linda, Peter Brown recebeu um telefonema em seu quarto de hotel em Amsterdam, onde havia ido passar o fim de semana para assistir a John Pritchard reger a filarmônica. John Lennon estava do outro lado da linha, com a voz ligeiramente alterada. "Por que você não fica por aí?", John sugeriu. "Eu e Yoko estamos indo até aí para nos casar."

Brown lembra que "John fez questão de deixar claro que não queria um casamento igual ao de Paul. Isto é, ele não queria saber de multidão; só queria uma cerimônia de casamento tranqüila". Mas Brown lhe deu uma péssima notícia: os Países Baixos, como muitas outras nações, exigiam um período mínimo de duas semanas de residência para o casamento. Segundo o *Times* (londrino), a Inglaterra também estava fora de cogitação, devido às "dificuldades em relação à cidadania de Yoko" e seu recente divórcio de Tony Cox. Eles até haviam tentado se casar no *ferryboat* que atravessava o canal da Mancha, mas seu carro quebrou em Basingstoke, na sinuosa estrada para Southampton, e eles foram obrigados a voltar. Que fariam os dois pombinhos?

Brown acionou os advogados da Apple e eles descobriram que o único lugar que não fazia exigências em relação à residência era Gibraltar, que, como possessão britânica, reconhecia John como cidadão. *Gibraltar?* O que todo o mundo achava era que se tratava de um grande rochedo, e nada mais. Porém, se John e Yoko aparecessem com os documentos em ordem, poderiam se casar da maneira – e com a rapidez – que quisessem.

Brown conseguiu um vôo para Paris, onde Alistair Taylor os encontrou com os documentos e "muito dinheiro". Na terça-feira, 20 de março, John e Yoko chegaram a Gibraltar às 8h30 da manhã, e foram imediatamente descobertos pelos outros turistas. Eles não fizeram esforço nenhum para ser discretos, ou mesmo sutis. "Yoko chamava a atenção, com seu minivestido branco de tricô e o chapéu branco de abas largas", diz Brown, que foi buscá-los no avião. John, que parecia estar *muito* nervoso, estava usando um paletó longo de veludo branco sobre um suéter pólo branco, calça branca e tênis. "Era preciso ser cego para não notá-los."

Apesar da confusão, John achou "lindo" o lugar, um porto aberto cercado por uma imensidão de água cor de turquesa. Mas ele não tinha muito tempo para ver as atrações da

colônia. Em pouco menos de uma hora, eles prestaram juramento, pagaram para obter uma licença especial e foram casados imediatamente pelo escrivão do consulado britânico antes de voltar diretamente para o aeroporto.

Mesmo em um lugar tão distante quanto Gibraltar, havia fotógrafos cercando o avião. "Intelectualmente, não acreditamos em casamento", John disse a eles. "Mas não se pode amar alguém apenas intelectualmente. Para duas pessoas, o casamento ainda é mais do que apenas viver junto." Todos embarcaram no vôo de volta a Paris, onde John e Yoko planejavam descansar por alguns dias. Primavera em Paris – parecia uma coisa bem romântica para o pequeno grupo, que imaginava uma lua-de-mel tradicional, à moda antiga. Mas John e Yoko de tradicionais não tinham nada. "Fizemos nossa lua-de-mel antes do casamento", explicou John. Não, eles tinham guardado outra coisa na manga, uma coisa calculada, algo mais interessante.

◆◆◆

Antes de ir a Paris, John havia se reunido com Allen Klein para tentar "racionalizar" a situação da Apple. Klein decidiu que todos os que estavam na folha de pagamento só estavam lá porque haviam embarcado no que John chamou de "trem da alegria", até Neil e Mal, que "estavam vivendo como reis [...] como malditos imperadores" graças aos bolsos cheios dos Beatles. Depois de muita insistência, Peter Brown entregou a Klein os registros dos empregados e pediu um pouco de tolerância, em vão. Muitos dos que estavam na primeira leva de demissões eram escolhas óbvias. Magic Alex estava entre os primeiros, junto com Denis O'Dell, cuja divisão de filmes permanecia inativa; Tony Bramwell; os *chefs*; e boa parte da equipe. Mas o primeiro nome da lista de Klein fez muita gente torcer o nariz: Alistair Taylor. "Ele estava conosco desde 1962", diz Brown, que tinha sido apontado por Klein para fazer o "serviço sujo". "Ele fora um funcionário notável durante todos aqueles anos, assistente de Paul, um companheiro. Sempre que algum dos rapazes precisava de alguma coisa, Alistair dava um jeito." Brown tremia ao dar a notícia. "Foi terrível, terrível. Ter que fazer isso foi a pior coisa", ele lembra. Taylor recebeu uma dispensa "generosa": três meses de salário e do aluguel de seu apartamento, mas devia deixar o escritório imediatamente. Era um final cruel para o homem que acompanhara Brian Epstein ao Cavern no primeiro dia em que ele vira os Beatles. Mais cruel ainda foi a cena que se seguiu. Chocado e indignado, Alistair telefonou para Paul, que estava em casa, para lamentar-se e despedir-se. "Mas Paul se recusou a atender ao telefone", ele lembra. "Nada me machucou tanto na vida."

Quando saíram as outras listas de "vítimas", o nome de Ron Kass apareceu no topo. "Despedir Ron – um executivo de nível internacional bem-sucedido, bom e honesto – era

a única maneira de Allen tomar conta da empresa", segundo Peter Brown. Mas não era tão fácil demitir um homem como Kass, cujo contrato e cuja reputação representavam um impedimento para a demissão. Por isso Klein recorreu ao velho truque da contabilidade e questionou uma despesa de Ron, fazendo parecer que havia alguma coisa errada com ela, quando na verdade o gasto tinha uma explicação bastante razoável. Tratava-se de um cheque da empresa entregue a Kass, que fizera um adiantamento a Neil Aspinall nos Estados Unidos. Com o questionamento de Klein, essa providência ficava parecendo de probidade duvidosa. Nem mesmo os Beatles saíram em socorro dele.

Brown recebeu a incumbência de colocar também para fora Peter Asher. Desde a época em que Paul havia morado com seus pais, Pete havia conquistado a fama, a princípio por ser metade de uma dupla de sucesso, Peter and Gordon, e mais recentemente pelo trabalho com novos talentos, como chefe de A&R da Apple. Depois de produzir o lançamento de James Taylor, Asher tornara-se bastante requisitado, com uma dúzia de produções em andamento a disputar seus serviços. No entanto, para Allen Klein, tanto poder intimidava. Asher, que acabaria se tornando um dos mais bem sucedidos produtores musicais, recusou-se a dar a Klein a satisfação de demiti-lo, e pediu demissão antes.

Enquanto se procedia à liquidação da equipe da Apple, John Lennon estava realizando um ato pela paz: com Yoko, ele passou sete dias na cama da suíte presidencial do Hilton de Amsterdam, "como protesto contra a violência em todos os lugares", ao que disseram, mas quem os conhecia sabia que essa era mais uma oportunidade de atrair as manchetes do mundo todo e promover seu recente casamento, que para a opinião pública parecera grotesco.

O casal, convencido de que não conseguiria fazer a lua-de-mel com a privacidade apropriada, decidiu virar a mesa sobre a imprensa inoportuna e transformar o período pós-casamento em evento internacional. "Em vez de brigar com eles", explicou John, "nos unimos a eles", decididos a "tirar o máximo proveito" daquilo para seus próprios objetivos. Até sessenta jornalistas tinham acesso ao quarto de cada vez, a qualquer hora do dia ou da noite, para que John e Yoko pudessem chamar a atenção para sua causa pessoal. Um "pedido pela paz", eles acreditavam, seria perfeito para chamar a atenção sobre si.

O evento foi todo bem-comportado (para decepção dos tablóides), o bastante para aparecer na televisão – um espetáculo familiar e tranqüilo no horário nobre, com John e Yoko vestidos de pijamas muito bem passados, a proclamar mensagens de não-violência e contra a guerra. O quarto em si era uma prova de inocência excêntrica, decorado com letras pintadas à mão que proclamavam: "Deixe crescer o cabelo", "Fique na cama", "John Ama Yoko", "A Paz do Cabelo". Seus aforismos, como mensagens religiosas, foram impressos em negrito, incluindo uma nova frase de John que agradou aos colunistas: "*Give Peace a*

Chance". Em parte era uma manifestação, em parte espetáculo, embalado à moda das exibições artísticas autocomplacentes de Yoko.

Em relação ao que o motivara a começar a pregar a paz, tudo o que John conseguiu dizer foi que "não é bom trabalhar por dinheiro, e não há nada mais para fazer a não ser trabalhar – por isso, trabalhar pela paz é um objetivo". Mas a verdadeira motivação talvez tenha sido simplesmente o fato de que John e Yoko queriam atenção. Eles adoravam usar a mídia para semear controvérsias, adoravam a maneira como eram retratados, como rebeldes incorrigíveis, adoravam as reações exasperadas, adoravam o poder que isso lhes dava. "Isso surgiu em uma época perfeita da vida deles", escreveria Ray Coleman, biógrafo de John, "com os Beatles em uma encruzilhada." A paz – e seu poder "para forçar as pessoas a reagir" – lhe deu mais um veículo grandioso, outra plataforma pública a partir da qual ele poderia reformular e afiar sua imagem. "Estamos tentando tornar a mensagem de Cristo contemporânea", John disse a uma platéia boquiaberta durante uma das entrevistas coletivas em Amsterdam. "O que Ele teria feito se tivesse publicidade, discos, filmes, televisão e jornais? Bem, o milagre de hoje é a comunicação. Então vamos usá-la!"

[II]

Na Apple, parecia que a cada semana, a cada dia, ocorriam novas e inesperadas partidas, junto com a consolidação de divisões: a Apple Retail foi fechada, assim como a Apple Electronics, a Apple Films, a Apple Publishing e outras divisões que geravam pouca ou nenhuma receita.

Mesmo assim, com tantas mãos ainda agarradas ao pote, muitas coisas poderiam dar errado – e deram. Preocupado com as observações de Allen Klein, de que a compra da NEMS não seria aconselhável, John Eastman, em seu excesso de zelo como assessor jurídico dos Beatles, escreveu a Clive Epstein, numa tentativa de interromper as outras negociações em curso:

> Como sabe, o senhor Allen Klein está realizando uma auditoria nos negócios dos Beatles, inclusive em relação à NEMS e à Nemperor Holding Ltd. Quando ela estiver terminada, sugiro que nos encontremos para conversar sobre os resultados da auditoria do senhor Klein, bem como sobre a propriedade das negociações que cercam o acordo de nove anos entre a EMI, os Beatles e a NEMS.

"Propriedade": Clive entendeu essa palavra como um ultrajante tapa na cara. Homem de moral e princípios, ele ficou indignado com o fato de alguém aventar a hipótese de que a NEMS, empresa da família Epstein, pudesse agir de má-fé. Em vez de iniciar uma disputa que poderia ser muito feia, ele vendeu imediatamente em seguida 70 por cento da empresa para a Triumph Investment Trust, dando-lhe o direito de embolsar 25 por cento dos direitos sobre as vendas dos discos dos Beatles, assim como 4,5 por cento de participação na Northern Songs.

Com isso, os Beatles passaram a ter mais motivos para ficar furiosos. Eles esperavam que a posse da NEMS lhes desse controle total sobre seus próprios interesses financeiros e a possibilidade de receber uma parcela muito maior da sua receita. O milhão de libras que a NEMS estava disposta a aceitar da Apple era uma migalha em comparação com o que os Beatles teriam recolhido nos sete anos seguintes. Além disso, a venda colocara as carreiras deles nas mãos de uma corporação cruel e impessoal, cujo único interesse era o lucro final.

Klein tentou usar uma tática violenta contra o diretor administrativo da Triumph, Leonard Richenberg, para que revendesse a empresa para os Beatles em condições razoáveis. Caso contrário, ele avisou, eles pretendiam exigir da NEMS o ressarcimento de enormes quantias supostamente devidas ao grupo pelos espetáculos e apresentações realizados por eles nos dez anos anteriores. Não foi apresentado um valor exato, segundo Richenberg, mas foi sugerido que a NEMS devia aos Beatles muito mais do que seria capaz de reunir.

Richenberg disse que Klein estava blefando. Expulsou Allen de seu escritório e recusou-se a encontrar os Beatles enquanto seu gerente em exercício estivesse envolvido nas negociações. Klein, por sua vez, respondeu na mesma moeda. Notificou a EMI, por escrito, de que a partir daquele momento a gravadora deveria depositar nos bancos em que o grupo tinha contas "todos os direitos devidos direta ou indiretamente à Beatles and Co. ou à Apple Corps". Caso contrário, ficava implícito, os Beatles iriam cumprir o que restava de seu contrato de gravação executando várias versões de "God Save the Queen". Com mais de 1,3 milhão de libras de direitos devidos a eles, a companhia estava condenada, não importando que partido tomasse. Toda essa questão sórdida foi encaminhada aos tribunais.

Outro conflito se desenvolveu na frente de batalha da edição musical. Em 28 de março, durante o ato pela paz na cama em Amsterdam, John abriu o jornal e descobriu que Dick James e seu sócio, Charles Silver, estavam vendendo seu controle acionário da Northern Songs para a ATV, império do entretenimento de propriedade de Lew Grade, por cerca de 1,2 milhão de libras. John sentiu-se apunhalado pelas costas. Ele sabia que suas músicas pertenciam a uma empresa pública, o que significava que estavam em algum lugar da camada de ozônio, em algum lugar fora do seu controle, mas não esperava uma traição da parte de quem deveria ser um aliado dedicado, um aliado agradecido. Os Beatles

tinham feito Dick James. Todo o seu miniimpério havia sido montado nas costas dos rapazes do Norte.

A raiva de John foi aumentando enquanto ele absorvia todo o significado do artigo; ao anoitecer, ele já estava espumando. "Eu não vou vender!", gritou ele, para uma platéia de jornalistas curiosos. "São minhas ações e minhas músicas e quero ter um pedaço do produto final." Mas... e o seu parceiro? Queriam saber os repórteres. Ele não deveria consultar o relutante senhor McCartney a respeito de sua opinião sobre o negócio? John protestou. "Eu não preciso telefonar para o Paul. Sei muito bem que ele sente a mesma coisa que eu."

Os Beatles se sentiam enganados por James. Eles já o odiavam – e agora isso. James deveria ter lhes oferecido a Northern Songs pelo mesmo preço. Mas ele queria um negócio rápido. Tinha medo dos Beatles – medo de suas excentricidades, de sua instabilidade, de sua imprevisibilidade e de seu comportamento cada vez mais estranho. Também estava cansado de seus insultos, que haviam aumentado desde a morte de Brian. O comportamento deles, o excesso de responsabilidade nas suas costas, eram um risco para seu negócio, fornecendo ainda mais justificativas para a venda.

John Eastman falou por todos na Apple quando chamou James de "canalha". Os Beatles estavam determinados a impedir que a Northern Songs lhes escapasse. Mas como enfrentar a poderosa ATV? Havia uma solução inteligente: conseguir que fossem declarados "tesouro nacional": nessas condições, eles seriam protegidos por lei. Esperando conquistar essa designação, eles apelaram para que um grupo de instituições da City londrina investisse pesadamente na Northern Songs, de modo a assumir o controle de sua cota de ações. Era um tiro no escuro – mas deu certo. Junto com as ações dos próprios Beatles, essas ações, que totalizavam cerca de 14 por cento, garantiam a participação majoritária na empresa e uma possibilidade real de recuperação. Porém, enquanto os acordos estavam sendo assinados, John ficou desconfiado – ou paranóico – em relação aos seus benfeitores no negócio, que passou a denunciar na imprensa. "Eu não vou ser enganado por uns caras de terno que ficam sentados com suas grandes bundas na City", ele detonou. Foi uma explosão bizarra, e a resposta foi que as opções de compra das ações deixaram de ser exercidas prontamente, torpedeando o negócio.

Durante todo o mês de abril e o começo de maio, prosseguiu a guerra pela Northern Songs entre os Beatles, a ATV e um consórcio de investidores que acorreram no último minuto para bancar os estraga-prazeres. Enquanto isso, os Beatles estavam com as mãos ocupadas em outras frentes. Ainda havia brigas internas sobre quem deveria conduzir os negócios deles – Allen Klein ou os Eastman –, e as hostilidades entre todas as partes foram aumentando enquanto as conseqüências legais iam se aguçando.

John, George e Ringo foram irredutíveis: Klein era o homem certo para eles; Paul também se mostrou inflexível: qualquer um menos Klein. "Paul estava ficando cada vez mais irritado, até que chegou a um ponto em que parou de falar conosco", lembrava John. Ele disse aos outros três: "Falem com meu advogado. Eu não quero mais falar de negócios", que John interpretou como: "Eu vou enrolar o negócio e ferrar vocês".

"Tivemos muitas discussões com Paul", Ringo lembrou, mas nada que se comparasse à confrontação que acabou determinando o destino de Klein.

Os Beatles haviam marcado uma sessão de gravação no Olympic Sound para a noite de 9 de maio de 1969, a fim de continuar o trabalho iniciado em meados de abril. No meio daquela confusão interminável, todos haviam concordado em que fazer música ajudava a limpar o ar, e eles estavam fazendo o que se transformaria no disco *Abbey Road*. Desde a volta ao trabalho, tinham criado a estrutura básica de "I Want You (She's So Heavy)", "Oh! Darling", "Octopus's Garden", "Something" e "You Never Give Me Your Money", que voltariam a ser abordadas durante todo o verão. Nessa noite, entretanto, eles deveriam dar uma polida no LP *Get Back*, sob a direção de George Martin, quando Paul recebeu um ultimato. John, Ringo e George queriam a assinatura dele no contrato de três anos com Klein – imediatamente. Klein estava do lado de fora, esperando que o contrato lhe fosse entregue.

Em princípio, Paul já tinha concordado com a representação, mas odiava fazer a formalização dela. Agora, o contrato que tinha em mãos oficializaria a questão. Ele não podia fazer aquilo; ele não podia colocar seu nome naquilo. A porcentagem de Klein – 20 por cento de todos os negócios – era demais, Paul disse a eles. "Ele vai levar 15 por cento." Esse empecilho de última hora irritou os outros. "Você só está querendo adiar a solução do problema", eles reclamaram. Paul insistiu: "Não; eu estou trabalhando para nós. Nós somos grandes – os Beatles. Ele vai levar 15 por cento".

Eles continuaram a discutir a porcentagem, e nenhum dos lados abria mão de sua posição até que Paul ergueu as mãos. Estava ficando tarde, era noite de sexta. "Nós podemos discutir isso na segunda. Agora nós deveríamos gravar", ele propôs. Os outros não quiseram saber. As vozes se ergueram, as ameaças aumentaram. Quanto mais acirrados os ânimos, mais Paul recuava. Finalmente, ele achou que já tinha ouvido o bastante: iria esperar até segunda, quando seu advogado estaria presente. Para os outros, o assunto estava encerrado. "Tudo bem, caia fora!", eles gritaram, antes de precipitar-se para fora do estúdio.

◆◆◆

Durante as várias semanas que se seguiram, os Beatles não apenas batalharam agressivamente para encontrar uma solução que lhes desse o controle da empresa, mas também,

agindo claramente com as bênçãos de seus banqueiros, orquestraram uma campanha pública contra a ATV, pedindo aos acionistas indecisos que rejeitassem a oferta do conglomerado. John e Paul, percebendo que estavam em situação vulnerável em relação à aquisição do controle, apareciam praticamente todos os dias na imprensa, onde, para conquistar o apoio público, apresentavam-se como vítimas indefesas dos atos predatórios das grandes corporações. Eles prometiam lutar, derrotar os adversários repugnantes, os inimigos da música e de tudo o que era bom.

Os Beatles elevaram as apostas, oferecendo suas próprias ações na empresa, bem como as de Pattie Harrison e da Suba Films (divisão da Apple que havia produzido *A Hard Day's Night*, *Help!* e *Yellow Submarine*) como garantia pelo empréstimo, da Henry Ansbacher and Company, de uma quantia grande o bastante para se contrapor à oferta da ATV. Até Allen Klein contribuiu, acrescentando suas 145 mil ações da MGM ao fundo de guerra. Foi uma contramedida poderosa – John disse que sua estratégia "parecia um jogo de Banco Imobiliário com dinheiro de verdade".

Porém, seguindo os conselhos de John Eastman, para quem "não havia motivo para colocar dinheiro vivo para ter o controle da companhia", Paul se recusou a comprometer suas ações como parte do pacote de garantia, desencadeando o que uma fonte chamou de "briga monumental". Paul obviamente havia se convencido – Eastman provavelmente o levara a assumir esta idéia – de que a ATV acabaria reconsiderando sua posição, desistindo do negócio e vendendo sua participação de 35 por cento para os Beatles, em vez de arriscar-se a perder os serviços de Paul e John. De qualquer forma, Paul acreditava que, independentemente do que acontecesse, sempre haveria muita receita proveniente daquelas músicas, qualquer que fosse o proprietário; estava tão seguro dessa posição que sequer consultara John antes de desistir do negócio. Foi um grande erro. Ele ficou com a pecha de quinta-coluna, inimigo interno e arrogante. A paciência de John, George e Ringo estava se esgotando. Apesar dos pedidos deles, Paul continuava se recusando a assinar o contrato com Allen Klein. E agora os abandonara na questão da ATV.

"Paul parou de vir até o escritório", lembra Peter Brown. "Quando Klein assumiu, as coisas azedaram para o lado de Paul e, durante algum tempo, nem mesmo os outros queriam mais coisa nenhuma com ele." John e Yoko perceberam essa ausência e correram para preencher o vazio, exigindo "o melhor escritório do edifício", a sala que Ron Kass havia deixado pouco antes. O espaço elegante, decorado com mobília italiana, mesa branca para a televisão, uma enorme escrivaninha decorada com cromo e couro, tornou-se o quartel-general de sua nova aventura, a Bag Productions, criada exclusivamente para promover uma exuberante linha de produções de John e Yoko. O edifício se transformou em uma "exposição permanente de John e Yoko". O casal foi ainda mais fundo, lançando um proje-

to maluco atrás do outro, na expectativa de conseguir com o choque o que lhes faltava em termos de direção.

Em sua primeira entrevista coletiva em Viena, John e Yoko permaneceram dentro de um grande saco branco, cantando e sussurrando, para promover um processo que chamavam de "comunicação total". Foi lançado um segundo álbum de gravações experimentais – *Unfinished Music Nº 2: Life with the Lions* –, com outra capa controvertida (fotos granuladas mostrando Yoko no hospital, de um lado, e seu indiciamento por drogas, no outro); além da costumeira tagarelice *nonsense*, uma das faixas trazia uma faixa de quatro minutos com os batimentos cardíacos do bebê que Yoko havia perdido. Derek Taylor, numa declaração clássica, descreveu o comportamento deles como "vida muito acelerada numa pista muito louca". Eles produziram horas de documentários autocomplacentes, consumiram drogas, protagonizaram coletivas de imprensa malucas (normalmente para anunciar um plano cuja "premissa" era aparentemente promover a paz mundial, mas que acabavam promovendo um *happening* qualquer de Yoko Ono) e programaram novos atos na cama. John falava ininterruptamente com um sotaque forte de Liverpool, mas sem coerência, como um lunático, e sua aparência era reflexo disso; ele parecia abatido, doentio, por causa da heroína, seu cabelo estava comprido, desgrenhado e fino. A *Variety* noticiou que dois produtores estavam atrás dele para estrelar uma série de televisão de treze episódios, *Jesus de Nazaré*, notícia depois desmentida, embora ele certamente tivesse a aparência para o papel. (Meses mais tarde ele foi procurado efetivamente por Andrew Lloyd Weber e Tim Rice para fazer o papel-título de *Jesus Cristo Superstar*, mas eles perderam o interesse quando John disse: "Se eu fizer, quero que Yoko Ono faça o papel de Maria".) Os fãs mais leais, para não falar de seus amigos mais próximos, achavam que ele andava estranho. "Eu não sei o que as pessoas estão achando de John neste momento", disse Ringo, perplexo. "Maureen esteve em Liverpool e eu sei que muitas pessoas andam falando que ele ficou um pouco maluco. [Elas] acham que ele pirou."

Na biografia escrita por Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years from Now*, Paul atribui boa parte do comportamento de John à heroína e à sua "paranóia", que, segundo ele, era bem disfarçada pela suposta genialidade de John. Mas a paranóia não explicava suas travessuras. Poucos dias depois do primeiro ato na cama, John anunciou seu passo seguinte, *Acorns for Peace*: o envio de envelopes "contendo duas bolotas de carvalho para os chefes de Estado de cada país do mundo", para que eles pudessem plantar árvores em vez de bombas. Mais tarde, nesse mesmo ano, eles colocariam grandes anúncios em onze grandes cidades do mundo anunciando: "A Guerra Acabou". Então, no dia 22 de abril, John reuniu alguns amigos e repórteres na laje de Savile Row e trocou oficialmente o nome do meio, de Winston, que ele detestava, para Ono. Yoko insistia em que havia uma motivação política para isso, baseada em uma conversa que tiveram após o casamento. "O que você *acharia* se tivesse de

mudar seu nome depois do casamento para 'senhor John Ono'?", ela questionou. Admitindo que era "injusto", John declarou: "Eu não me sinto suficientemente patriota para manter o nome [Winston, em homenagem a Churchill]. Eu me chamo John Ono Lennon".

John estava se divertindo tanto enquanto criava caso e manipulava a imprensa com Yoko, que nada, nem mesmo o dinheiro ou as disputas legais, era importante o bastante para preocupá-lo. Às vezes, quando Allen Klein conseguia chamar sua atenção, John tratava dos problemas que afetavam o bem-estar dos Beatles; quando as negociações pelo controle da Northern Songs começaram a dar para trás, ele até chegou a participar de algumas reuniões com seus colegas de Liverpool. Porém, como a tia Mimi e Pete Shotton, eles pertenciam ao passado, e raramente se encontrava com eles socialmente.

O verão se aproximava e ainda não havia consenso entre os Beatles em relação a seu empresário; as perspectivas de chegarem a um acordo – qualquer acordo – pareciam sombrias. Mesmo assim, Allen Klein negociou um novo contrato de longo prazo com a EMI que dava aos Beatles impressionantes 25 por cento de direitos sobre seus discos, a serem pagos diretamente à Apple. Tendo a gravadora assumido esse compromisso, Paul foi tomado por um novo entusiasmo e convenceu os outros a voltar para Abbey Road para trabalharem em um novo disco de estúdio.

Quer John, George e Ringo estivessem inclinados a gravar com Paul, quer não, eles reconheciam a importância de colocar algo novo na linha de produção. As fitas do começo do ano – que viriam a se tornar o LP *Let It Be* – estavam nas latas, abandonadas, vítimas de execuções apressadas e negligentes. "A qualidade daquilo era muito ruim, muito pobre", disse John. "Vinte e nove horas de fita [...] vinte tomadas de todas as músicas [...] nenhum de nós queria nem chegar perto. [...] Ninguém tinha coragem de remixar aquilo; só de pensar, era uma [perspectiva] aterradora." "Estavam largadas, então decidimos: 'Vamos fazer um disco *bom* de novo'", George lembrou.

Um disco bom. Ele certamente estava se referindo a músicas cuidadosamente elaboradas e muito bem produzidas, marcas registradas do legado dos Beatles. Mas essas duas condições exigiam um ótimo produtor – ou um especialista. Paul telefonou para George Martin a fim de saber se ele estava disponível, ou mesmo disposto, a fazer um disco dos Beatles "como os que costumávamos fazer". O pedido, embora fizesse parte da rotina, pegou Martin de surpresa. Considerando a forma como eles estavam brigando, para não falar na maneira degradante como ele havia sido substituído nas sessões de *Let It Be*, Martin deduzira que seu trabalho com os Beatles estava encerrado. Ainda assim, ninguém o estimulava, o desafiava ou se entregava mais às mãos dele do que os rapazes. Será que ele aceitaria? Sem dúvida, num piscar de olhos, mas... "Só se vocês me deixarem produzir como antigamente", ele

disse a Paul. John também tinha de concordar, ele insistiu, mas Paul lhe garantiu que a decisão tinha sido unânime.

John estava louco para gravar. Quando o grande nó de fitas vermelhas que tinha amarrado boa parte dos cinco meses anteriores começou finalmente a ser desatado, a vontade de fazer música era tanta que ele mal podia esperar pelos outros beatles. Yoko insistia em que ele "caísse fora", argumentando que ele não precisava de Paul, George ou Ringo para validar seu talento. Ele tinha muito material, coisas realmente boas. Páginas e mais páginas de poesias estavam largadas sobre uma mesa em sua casa, suas estrofes musicais imaginativas eram um lembrete permanente de sua produtividade. No entanto, Yoko estava certa apenas em parte. Em caso de necessidade, John sabia que podia contar com Paul para polir uma música com potencial, como havia feito com a "The Ballad of John and Yoko", que tinha composto durante sua lua-de-mel em Paris. Na noite de 14 de abril, Paul era o único disponível (George se encontrava nos Estados Unidos; Ringo estava filmando *Um beatle no paraíso*) e a postos para tocar; os dois colegas, embora andassem afastados, trabalharam como artífices talentosos, gravaram e mixaram a música inteira em ritmo vertiginoso durante uma sessão de sete horas muito produtivas em Abbey Road. John fez as guitarras, enquanto Paul cuidou da parte rítmica, acrescentando piano, baixo e bateria à gravação, e os dois cantaram belamente as partes a duas vozes, como se tivessem feito isso a vida inteira (coisa que, na verdade, tinham feito), chegando a um resultado que constituía um exemplo autêntico do que se chamava de *beatlesque*.

John também tinha gravado a canção-hino "Give Peace a Chance" no estúdio montado em seu quarto de hotel durante um ato pela paz na cama em Montreal. Originalmente, ele havia planejado ir até os Estados Unidos, onde um grupo formado por Yoko, Ringo, Maureen, Derek Taylor e Joan, sua mulher, Terry Southern, Peter Sellers e Denis O'Dell reuniriam a imprensa em um evento chamativo para protestar contra a Guerra do Vietnã. Em 16 de maio, entretanto, quando estavam prestes a embarcar em Southampton, no recentemente batizado *Queen Elizabeth 2*, John teve de voltar, pois seu visto de entrada foi negado pela polícia de imigração dos Estados Unidos; ele foi considerado "imigrante não-admissível", devido à condenação por porte de drogas em dezembro. Relatórios internos do FBI revelaram que J. Edgar Hoover estava de olho em John havia muito tempo, assim como Richard Nixon e muitos burocratas conservadores americanos, que temiam a influência que os Beatles poderiam exercer com sua oposição verbal à guerra. Barrar a entrada de Lennon foi a pequena revanche dessa gente.

Agora, John aguardava as próximas sessões de gravação com grande entusiasmo. Para um jornalista de música, durante um raro momento de trégua, ele confessou que compor música era "uma coisa que estava no sangue", e ele se sentia forçado a deixar de lado velhos

conflitos. "Acho que poderia compor umas trinta por dia", ele alardeou durante a entrevista. "Na verdade, acho que tenho feito em média doze toda noite. Paul, também – ele também está sempre doido para compor. [...] Eu estou com umas coisas na cabeça agora, e assim que sair daqui vou me encontrar com Paul, nós vamos nos sentar juntos e começar a trabalhar."

Na verdade, naquele momento ele estava levando para Paul o embrião de "Because", que havia rabiscado no começo da tarde. Quanto à inspiração dessa música: "Yoko estava tocando alguma coisa clássica [no piano], e eu disse: 'Agora toque isso de trás pra frente', e aí saiu essa melodia". Na versão de Paul sobre a composição dessa música, ele reconheceu a origem da melodia na *Sonata ao luar*, de Beethoven, identificando a influência de Yoko em temas poéticos tirados "diretamente de *Grapefruit*". Mesmo assim, era uma reinterpretação brilhante – "uma das coisas mais lindas que já tínhamos feito", afirmou George – com harmonias em três vozes que eram, ao mesmo tempo, as mais suaves e consistentes que os Beatles já haviam realizado.

Durante todo o mês de maio e até julho, eles espalharam seu brilho por quase todas as trilhas básicas do disco. A começar pela obra-prima de George, "Something", com a qual os Beatles criaram uma intensa balada romântica, que ombreava com "Yesterday" e "Michelle" no papel de música mais emblemática que já produziram. Na opinião de John, as composições de George, "durante muito tempo, não conseguiam acompanhar [as dele e de Paul] no mesmo plano", mas essa opinião mudou depois de "Something". Até George Martin admitiu estar "surpreso ao descobrir que George tinha aquilo dentro dele". Havia uma noção de estrutura que eles não podiam ignorar, um instinto para criar atmosfera e emoção que estivera ausente nas composições anteriores dele. A revista *Time* disse que "Something" era simplesmente "a melhor música do disco". Paul, fazendo um cumprimento indireto, disse que sentiu que a música "apareceu de onde menos se esperava", mas ficou impressionado "com a linda melodia" e sugeriu seu lançamento em compacto simples.

Essa era também uma continuação pouco esperada para a história contada na letra de "You Never Give Me Your Money", composta por Paul, a respeito da qual ele disse ser uma "reprovação da atitude de Allen Klein em relação [aos Beatles]: nenhum dinheiro, só papéis engraçados, muitas promessas, e nada funciona". Essa música fora escrita logo depois que terminaram as filmagens de *Let It Be*, quando as emoções de Paul estavam à flor da pele, e por isso a letra está impregnada de amargura. "Golden Slumbers/Carry That Weight" vinha em seguida e era outra farpa espinhenta lançada na direção de Klein, embora tivesse sido tirada de uma canção de ninar de um dramaturgo do século XVII, Thomas Dekker, que Paul havia descoberto em um livro de partituras que pertencia à sua nova meia-irmã, Ruth*:

---

* Jim McCartney tinha se casado novamente em 1965.

Golden slumbers kiss your eyes / Smiles awake when you rise,
*Sleep pretty wantons do not cry / And I will sing a lullaby.**

"Gostei muito dos versos", Paul lembrou. "Pensei que eram muito tranqüilizadores, uma linda cantiga de ninar, mas eu não conseguia ler a melodia na partitura. Eu não sabia ler música. Por isso peguei os versos e coloquei minha própria música neles." Em comparação com "Carry That Weight", ela semeava uma fúria silenciosa em sua letra. Somente o tom da música havia mudado, não o contexto de seus sentimentos. Ele continuava furioso com os colegas da banda, sentindo-se oprimido pela atmosfera "pesada" que Klein havia trazido para a Apple.

Curiosamente, John permaneceu ausente de todas as sessões de gravação desse capricho ("Golden Slumbers" e "Carry The Weight" foram gravadas como uma só música). No dia 1º de julho, enquanto passava as férias viajando pela Escócia com Yoko, Julian e Kyoko, ele sofreu um acidente com seu Austin Maxi, caindo numa vala profunda ao lado da estrada. "Ele estava dirigindo pela primeira vez na vida", lembrou seu primo Stanley Parkes, que havia recebido o grupo em Edimburgo, onde haviam passado dias deliciosos antes do acidente. Stanley ficou preocupado quando viu John ao volante, sabendo por experiência própria que "ele não era exatamente um bom motorista". John estava indo para o Norte, a fim de visitar uma espetacular baía glacial situada nas Terras Altas, em Kyle of Tongue, através de estradas que Parkes considerava perigosas em condições ideais. Um beatle míope e alegremente chapado era prenúncio de catástrofe já desde a partida. Ele avisou John antes de saírem: "Lembre-se de que você vai pegar estradas de pista simples. Tenha muito, muito cuidado". Mas John não prestou atenção. Teimoso, só acenou para Stanley. "Eu sei, eu sei. Está tudo bem." Mas, ao fazer mal uma curva perto de Golspie, John deu de cara com outro carro. "Eu não sabia o que fazer", explicou ele, em uma cama do Lawson Memorial Hospital, para onde foi levado depois do acidente, "por isso simplesmente soltei o volante", permitindo que o carro adernasse sobre o barranco e ficasse praticamente destruído. Milagrosamente, ninguém morreu, mas John precisou levar dezessete pontos para fechar um corte no rosto; Yoko e Kyoko também precisaram levar pontos, mas os ferimentos foram mais leves. Julian, que ficou traumatizado e em estado de choque, recuperou-se na casa de sua tia Elizabeth, em Durness.

Quando os restos do carro acidentado foram recuperados, John e Yoko mandaram enviá-los para sua nova casa, em uma propriedade espetacular de mais de 100 mil metros quadrados nos arredores de Ascot chamada Tittenhurst Park, onde foram montados como

---

* *Os reflexos dourados do sono beijam seus olhos, / Sorrisos despertam quando você se levanta, / Durmam profundamente, malvados, não gritem / Que eu vou cantar uma canção de ninar. (N. do T.)*

escultura de jardim, diante da janela da sala de estar. Aparentemente, como Yoko explicou, aquilo representava "um tributo à [sua] sobrevivência". Todos sabiam que a "escultura" também funcionava como um aviso: John Lennon não devia, em hipótese alguma, voltar a tocar o volante de um carro novamente.

◆◆◆

John deve ter ficado impaciente por estar, mais uma vez, à margem dos acontecimentos, já que as sessões de gravação em Abbey Road prosseguiram em ritmo acelerado durante sua ausência. Sem que palavra alguma tivesse sido dita, Paul voltara a ocupar o lugar de comandante, com George e Ringo a acompanhar seu ritmo frenético. Fitas preciosas estavam sendo gastas para imortalizar as músicas de McCartney. Maldição! Não havia tempo a perder para recuperar a sua justa parte no novo disco.

Em 6 de julho, John e Yoko embarcaram em um helicóptero na frente do hospital e foram direto para Londres. No dia seguinte, bem cedo, ele surgiu radiante no estúdio 2, onde os outros beatles estavam reunidos para mais uma gravação seminal.

Em sua ausência, George Harrison tinha se demitido. "Acho que até agora, ou melhor, até este ano, nossas músicas eram muito melhores que as de George", Paul admitiu para John durante um intervalo. "Mas este ano as músicas dele estão pelo menos tão boas quanto as nossas." George reafirmou que "não importava se (Paul) gostava delas ou não" – toda aquela arrogância e fatuidade de repente lhe pareciam sem sentido, muito chatas. "Here Comes the Sun", que George havia composto enquanto passeava no jardim da casa de Eric Clapton em uma bela tarde de junho, aumentara seu cacife. Não era uma coisa descartável como "Everybody's Trying to Be My Baby", "Blue Jay Way" ou "You Like Me Too Much"; ela ombreava com as músicas de Lennon e McCartney que já estavam no álbum, destacando-se pela simplicidade e fragilidade, pela batida irregular da guitarra que parece gaguejar atrás do vocal: "Sun, sun, sun – here it comes".

Com a volta de John para o estúdio, também veio Yoko, sempre ao seu lado, sempre agindo de modo a ser considerada intrusa pelos outros; entretanto, dessa vez a intrusão foi considerada ainda mais ofensiva. Yoko estava grávida de novo, com ordens estritas do médico para permanecer na cama enquanto se recuperava do acidente de carro. Num gesto tipicamente agressivo, ela solicitou à Harrods que entregasse uma cama de casal no estúdio e orientou um eletricista da EMI a colocar um microfone acima de sua cabeça, a fim de que ela pudesse fazer seus comentários diretamente para o grupo.

"Nós três não entendemos direito", Paul lembrou. Yoko ficava deitada na cama, lendo ou tricotando, impassível diante dos olhares cheios de ódio deles, enquanto os Beatles

seguiam em frente na elaboração de uma música que John havia terminado assim que voltara da Escócia. " 'Come Together' era uma expressão que Tim Leary havia criado" para seu simulacro de campanha presidencial, John lembrou, observando sua tentativa fracassada de escrever uma boa música em torno do *slogan*. Mais tarde, muito depois da eleição de 1968, ele teve novamente a idéia de construir algo em torno dessa frase de efeito. John também aproveitou para usar livremente uma melodia de Chuck Berry, "You Can't Catch Me", recitando uma frase que era uma das marcas registradas do mestre: "Here comes old flap-top". John reconheceu o empréstimo quando questionado por Paul durante um ensaio. Era óbvio demais; os dois concordaram em que teriam de dar outro andamento à música. "Vamos diminuir o ritmo, incrementando o baixo e a bateria", Paul sugeriu, contribuindo para o arranjo com uma linha de baixo interrogativa que parece fazer uma pergunta enquanto confere uma marca identificadora à faixa.

Com um toque inspirado, ainda que estranho, John se inclinava sobre o microfone e expirava fazendo "*chuuuc*" ao início de cada virada de bateria, repetindo o efeito no intervalo entre cada bloco e o seguinte. Paul deve ter tentado desde o início encobrir esse som com seu baixo, sabendo que seria um inferno para eles se um ouvinte atento percebesse o que ele dizia nesses momentos – pois, ao fim de cada linha, John cantava "*shoot me!*"*. Geoff Emerick, que acabava de retomar seu trabalho de engenheiro de som dos Beatles, observou que eles haviam retomado as velhas ranzinzices uns com os outros. "No disco acabado, só dá para ouvir a palavra '*shoot*' ", contou ele, explicando como "a nota do baixo cai em cima do '*me*'."

"*Shoot me!*" O sarcasmo com que aquilo era posto para fora mostrava como John estava se sentindo na época. Se Yoko ajudava a reforçar seu desdém em relação a Paul, a heroína tornava as diferenças entre eles ainda mais irracionais. Convencido de que Paul estava roubando sua voz, para não dizer sua alma, John combatia o ressentimento com o entorpecimento. Para John, qualquer tentativa no sentido de fazer "uma coisa em grupo [...] na verdade significa ter mais Paul". *Abbey Road*, disse ele, era um exemplo perfeito disso, era apenas o modo de Paul produzir "uma coisa de qualidade para preservar o mito". E não era só isso – ele desprezava a presunção de Paul, desdenhava sua descarada complacência com a imprensa e ficava profundamente indignado com o que chamava de "aquele ar cheio de si".

O ressentimento de John tornava tudo mais difícil. Como lembra o engenheiro de estúdio Phil McDonald: "As pessoas saíam de repente, batiam com os instrumentos no chão, não apareciam na hora e deixavam os outros esperando três ou quatro horas, depois jogavam a culpa nos outros por não terem ensaiado ou por não terem tocado a parte deles

---

* *Literalmente, "atire em mim". Na gíria, a expressão significa "injete [droga] em mim". (N. do T.)*

direito". Ainda assim, embora as relações entre os rapazes estivessem "ficando bastante instáveis", como lembrou Paul, a música continuava afiada e ousada, "apesar da corrente subterrânea" a solapar tudo. O grupo trabalhou seriamente durante todo o verão de 1969, usando todas as horas disponíveis, para não falar de todos os cantos, dos estúdios da EMI. Eles iam e vinham regularmente entre os estúdios 1, 2 e 3, como o elenco de uma comédia de costumes inglesa, pois diferentes fases do processo de gravação estavam ocorrendo simultaneamente, e se comunicavam freqüentemente uns com os outros ou com os engenheiros por *walkie-talkies* para coordenar o trabalho. "Havia muito de teatro naquilo", lembrou um dos técnicos, que observava espantado os Beatles realizarem sua façanha. Não satisfeitos com o aparato do estúdio, eles também tomaram conta de escritórios isolados ou áreas de armazenamento, onde eram produzidos, a distância e por controle remoto, efeitos especiais.

Por exemplo, na sala 43, no alto da escada do segundo andar, eles haviam colocado uma máquina de aparência futurística chamada "sintetizador" – "um brinquedo fantástico", como o descreveu alguém próximo a eles –, que George tentava programar, movimentando-se sobre ela como um cientista maluco. Do tamanho de um pequeno caminhão, com "centenas de plugues e dois teclados", ele tinha levado meses só para descobrir como ligar o aparelho. "Não havia manual de instruções", George lembrou, frustrado com sua falta de habilidade inicial para produzir música com aquilo. Mas eles acabaram descobrindo como funcionava, e os Beatles foram o primeiro grupo popular a gravar com um sintetizador, incorporando-o ao solo de "Maxwell's Silver Hammer" e ao fundo instrumental de "Because". John também o usou para criar um efeito nos últimos três minutos de "I Want You (She's So Heavy)", uma pequena surpresa estridente, que ele acrescentou num crescendo até a interrupção súbita no final da faixa.

Em 8 de agosto, com as batalhas correndo soltas ao redor deles, os Beatles haviam terminado a maioria das pistas básicas do LP e decidiram, de improviso, tirar uma foto para a capa. Eles tinham pensado em dar ao álbum o nome de *Everest*, em referência à marca de cigarros que Geoff Emerick fumava. Era um nome tipicamente vago, como *Rubber Soul* ou *Revolver*, fácil de lembrar, tipicamente "beatlesque". Esse nome já estava tão acertado, segundo o engenheiro John Kurlander, que em julho "alguém mencionou a possibilidade de os quatro pegarem um jato particular para ir até o monte Everest fazer a foto da capa". Porém, quando eles finalmente raciocinaram sobre o assunto, decidiu-se pela simplificação absoluta: "Vamos lá fora, tiramos a foto, chamamos o LP de *Abbey Road* e assunto encerrado". *Abbey Road*: era perfeito, um tributo ao estúdio onde eles haviam feito praticamente toda a sua música incrível. Em uma folha de papel em branco, Paul fez alguns esboços que considerou apropriados: apenas uma foto simples dos quatro a atravessar o cruzamento da

rua do estúdio. Nenhum dos outros fez objeção alguma. Até John concordou, sem a costumeira discussão, e em algum momento antes das 10 horas da manhã daquela sexta-feira eles caminharam até a rua para tirar a foto que atravessaria os tempos.

Paul lembra que "foi um dia muito quente". Todos os beatles, com exceção de George, haviam colocado terno para a ocasião – e se arrependeram disso em poucos minutos, graças ao sol forte na cabeça e à alta umidade. Iain MacMillan, o fotógrafo, pretendia tirar a foto o mais rápido possível e alinhou-os da maneira mais propícia ao olhar: John, com sua "juba leonina", num resplandecente terno branco e de tênis, à frente do grupo; Ringo, vestido de preto, como se fosse para um funeral, logo atrás dele; Paul, de terno azul-marinho e camisa branca aberta em cima, em terceiro lugar; e George, com a aparência de prisioneiro solto por um programa de reabilitação, de conjunto *jeans*, por último. John, impaciente como sempre, queria que tudo acabasse logo. "Vamos lá, andem rápido, acertem o passo", ele resmungou, enquanto pensava: "Vamos embora daqui. Nós deveríamos estar gravando, e não posando para fotos dos Beatles". Mas havia alguns obstáculos; o mais notável deles era um Volkswagen amarelo – um *Beetle**, por incrível que pareça – estacionado no meio-fio, bem no enquadramento da foto. "Tinha sido deixado ali por alguém que estava a passeio", MacMillan lembrou. "Um policial tentou retirá-lo de lá para nós, mas não conseguiu." O VW acabou ficando na foto, além de três pessoas que estavam por ali naquela hora.

Finalmente, apesar dos empecilhos, e com a paciência de todos no fim, eles se alinharam para a última foto da sessão, enquanto MacMillan subia em uma escada no meio da rua. No último instante, Paul tirou as sandálias e voltou para a fila. "Descalço... O dia quente... Eu não sentia vontade de ter nada nos pés", recordou ele. Pelo mesmo motivo, ele acendeu um cigarro e o colocou na mão.

O "martírio" terminou depois de seis fotos rápidas, mas a cena daquela manhã ficaria para a posteridade. Além de ser talvez a foto mais famosa da capa de um disco, inspirou um episódio bizarro – *mais um* – na extraordinária saga dos Beatles.

Quando *Abbey Road* foi lançado, em 26 de setembro de 1969, causou um frenesi incomum até para um álbum dos Beatles. Embora o disco propriamente dito tenha recebido apenas elogios mornos – a *Newsweek*, por exemplo, disse que era "uma coletânea agradável, embora pouco audaciosa, de números de baixa voltagem", enquanto o *New York Times* considerou o disco "autêntico", mas "um tanto chato" –, os fãs adquiriram seus exemplares a um ritmo que superava todos os anteriores. Na Inglaterra, as encomendas antecipadas supera-

---

* *Literalmente, "besouro"; no caso, é a palavra inglesa para designar o "Fusca". (N. do T.)*

ram as 190 mil cópias, batendo todos os recordes anteriores de venda de LPs, enquanto nos Estados Unidos o álbum recebeu o disco de ouro antes mesmo de seu lançamento. Não havia indicação de que os fãs estivessem perdendo o interesse por eles; na verdade, a popularidade dos Beatles parecia estar atingindo patamares ainda mais elevados. Sua fama tinha começado a se alimentar de si própria. Tendo sobrevivido a sete anos tumultuados, que lhes garantiram a condição de lendas vivas, eles estavam prontos para atravessar a nova década montados em uma imprevista onda de sucesso.

Como sempre, com o sucesso veio a loucura. Na sexta, 10 de outubro, Russ Gibb, locutor de uma rádio de Detroit, a WKNR FM, deixou os ouvintes atônitos ao dar a notícia de que Paul estava morto. Na verdade, ele estava morto havia alguns anos, insistiu Gibb, desde novembro de 1966, quando, "às 5 horas de uma manhã chuvosa [... Paul] estava passeando em seu Aston-Martin; o carro bateu e o beatle morreu". Como ele sabia disso? Gibb havia chegado a essa incrível conclusão depois de ler a crítica de *Abbey Road* feita por um aluno da Universidade de Michigan, chamado Fred LaBour, que apresentava indícios bastante complexos, os quais seriam a prova de que Paul havia morrido e fora substituído por um dublê. A capa de *Abbey Road*, por si só, já era fonte de numerosas evidências: Ringo está vestido com roupa de agente funerário, enquanto Paul caminha atrás dele – descalço, como o corpo é preparado para o enterro na Itália. É verdade, a foto propriamente dita lembra uma procissão funerária. A placa do Volkswagen era outro sinal: 28 IF, sugerindo que Paul teria 28 anos *se* estivesse vivo. (O fato de a placa ser, na verdade, 281 F não foi o bastante para contrariar a teoria conspiratória.) Havia mais. Na foto da contracapa de *Magical Mystery Tour*, Paul está de cravo preto na lapela, enquanto John, George e Ringo usam cravos vermelhos; na capa, Paul está vestido com fantasia preta, ao passo que os outros estão de branco; dentro do álbum, uma foto mostra Paul, vestido de soldado, atrás de uma placa que diz "I Was You". Esse fato em especial convenceu Gibb, que se lembrou de um concurso de sósias de Paul McCartney realizado dois anos antes, no qual um concorrente chamado William Campbell foi escolhido vencedor. Sem dúvida, com uma pequena cirurgia plástica e um pouco de maquiagem, estava montada a fraude.

O anúncio de Gibb deu início a uma série de boatos que varreram o país. Todas as estações de rádio comerciais, complementadas por um exército de locutores de rádios universitárias audaciosos, acreditaram na história, colocando centenas de milhares de fãs confusos na busca de pistas nos discos dos Beatles. Como se fossem necessárias mais evidências, havia muitas a serem encontradas nos sulcos das faixas. Por exemplo, se "Strawberry Fields Forever" fosse tocada em 45 RPM em vez de 33 1/3, algumas pessoas juravam que John cantava "*I buried Paul*"*. No "Álbum Branco", se o repetitivo "*number nine, number*

---

* *"Eu enterrei Paul." (N. do T.)*

nine" fosse tocado de trás para a frente, elas ouviam uma voz que dizia "*Turn me on, dead man, turn me on*"*. Outras pessoas, ao ouvir "Revolution Nº 9" ao contrário, identificaram o som de um horrível acidente de trânsito (embora o mesmo pudesse ser dito dessa faixa quando ouvida normalmente), com uma voz que gritava "*Get me out, get me out*!"** E havia outras coisas mais, baseadas na audição ao contrário das gravações em estéreo: "*He hit a pole! We better get him to see a surgeon.* (Um grito.) *So anyhow, he went to see a dentist instead. They gave him a pair of teeth that weren't any good at all so.* (Som de buzina de carro)"***. Um locutor da WNEW FM de Nova York descobriu uma coisa no sulco do disco, entre "I'm So Tired" e "Blackbird"; quando a gravação era tocada ao contrário, ouvia-se John dizer: "*Paul is dead. Miss him. Miss him. Miss him*"****.

Paul está morto. A frase se tornou um refrão tão familiar quanto qualquer música de *Abbey Road.* Os apresentadores da tevê martelaram o assunto, da mesma forma que os principais jornais. *Paul está morto.* E vendeu muitos discos, apesar das negativas veementes do próprio falecido. "Estou vivo e estou bem, e preocupado com os boatos sobre minha morte", ele disse à Associated Press, em pé, cheio de vida, na porta de sua casa, dez dias após a divulgação da notícia. "Mas, se eu estivesse morto, seria o último a saber." As vendas dos discos dos Beatles também dispararam, com "milhões de jovens fãs de olhos e ouvidos atentos aos sinais do suposto falecimento de Paul [...] nas capas e nos sulcos dos discos". *Sgt. Pepper's* ressurgiu no 124º lugar das paradas americanas, com *Magical Mystery Tour* logo atrás, em 146º. E *Abbey Road* continuava a superar todos os concorrentes do momento em um milhão de unidades vendidas.

Embora "Paul está morto" estivesse dando aos Beatles todos os tipos de compensações financeiras, o tema em questão logo se transformou numa "grande chateação". Ele não podia ir a lugar nenhum ou fazer coisa alguma sem que um bisbilhoteiro criasse alguma confusão. "Será que você pode difundir a notícia de que sou apenas uma pessoa normal e quero viver em paz?", ele pediu ao correspondente da *LIFE*, que o localizou em carne e osso na sua fazenda na Escócia. "Que fique registrado: Paul *não* está morto."

"Mas os Beatles", admitiu ele, "acabaram."

---

* *"Número nove, número nove"; "me ligue, homem morto, me ligue". (N. do T.)*

** *"Tire-me daqui, tire-me daqui!" (N. do T.)*

*** *"Ele bateu em um poste! É melhor levá-lo a um cirurgião. [...] No final, em vez disso, ele acabou indo ao dentista. Eles deram a ele uns dentes que não ficaram nada bons." (N. do T.)*

**** *"Paul está morto. Sinto falta dele." (N. do T.)*

[III]

No fim de agosto de 1969, John, Paul, George e Ringo venderam suas últimas ações da NEMS Enterprises, acabando oficialmente com todos os vínculos com a empresa a que se haviam unido em janeiro de 1962. Então, em 25 de setembro, eles finalmente perderam a batalha que travavam desde um ano antes com a ATV pelo controle do seu catálogo na Northern Songs; Paul e John continuaram com cerca de 30 por cento de suas músicas, mas essa mudança de controle mostrava que a identidade que haviam lutado tanto para preservar estava escapando de suas mãos. Impacientes para desfazer essa sociedade injusta, eles venderam suas ações na Northern Songs para a relutante diretoria da ATV, baseados no conselho de Lew Grade de que "as músicas da Northern viverão para sempre".

Com a Northern Songs fora de jogo, John, ainda tonto com o choque, finalmente expressou seu desejo de deixar os Beatles. "Eu disse a Allen que estava saindo" em setembro, explicou ele, mas Klein o alertou para não dizer nada em público. "Ele não queria que eu falasse nem com o Paul." Mas contar essa decisão a Paul era a última de suas preocupações. Às vésperas da negociação de mais um contrato com a EMI, que daria aos Beatles maior participação no preço de venda dos discos, Klein não queria que nada interferisse no andar da carruagem. Uma explosão eventual de John certamente ameaçaria o acordo. Klein já tinha falhado nas tentativas de voltar a comprar a NEMS e de adquirir o controle da Northern Songs como prometera. Ele justificaria seu valor diante dos Beatles – e, o mais importante, para Paul, seu único adversário – se fechasse o acordo com a EMI rapidamente e sem tropeços.

John pode ter evitado fazer qualquer anúncio sobre o rompimento com o grupo para ajudar Klein, mas seus atos falaram mais alto do que suas palavras. Se não podia deixar os Beatles imediatamente, ele simplesmente formaria outro conjunto. Aceitando um convite para se apresentar no Toronto Rock 'n' Roll Revival Festival, em 13 de setembro, junto com "todos os grandes roqueiros" que haviam influenciado os Beatles – Chuck Berry, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Gene Vincent e Bo Diddley –, John convidou um grupo de músicos amigos, composto por Klaus Voormann, Eric Clapton e Alan White, e foi para o Canadá se apresentar com eles, sob o nome de Plastic Ono Band. Não importava o fato de nunca terem sequer ensaiado juntos. Todos conheciam os velhos sucessos que eles haviam escolhido: "Blue Suede Shoes", "Dizzy Miss Lizzie" e "Money", junto com outras músicas igualmente simples como "Yer Blues". Havia ainda uma nova composição, que ele tinha acabado de fazer, chamada "Cold Turkey". "Nós tentamos ensaiar no avião", John lembrou, "mas foi impossível." Sobre o Atlântico, ele e Clapton se reuniram no fundo do avião para tentar acertar os arranjos. Clapton lembrou: "Nós dedilhávamos as cordas da

guitarra, que não dava para ouvir porque não tínhamos onde ligar os instrumentos, e, é claro, Alan não estava com a bateria dele no avião". Tampouco ajudava o fato de que tanto John quanto Clapton eram dependentes de drogas e estavam lutando contra a náusea causada pela síndrome de abstinência.

O espetáculo propriamente dito, tecnicamente perfeito – Clapton iria se referir a ele generosamente como uma "gloriosa *jam session*" –, foi importante pelo menos porque, como observou John, "foi minha primeira apresentação desde que os Beatles pararam de se apresentar ao vivo, em 1966". Três anos longe dos palcos! Parecia absurdo, inconcebível. Para John Lennon, não havia nada que desse tanta satisfação quanto tocar rock'n'roll ao vivo diante do público. Apesar de estar em pânico antes de entrar no palco – testemunhas disseram que ele estava "realmente tenso, irritado e nervoso", e John disse: "Eu vomitei durante horas antes de entrar" –, ele se sentiu livre, excitado com a experiência. "Eu não consigo me lembrar de quando tive uma experiência tão boa", exclamou ele. "Não me importa com quem tenha de tocar, vou voltar a tocar rock no palco!"

Fosse como fosse, ele não pretendia tocar com nenhum dos beatles novamente. No vôo de volta a Londres, ele reiterou a vontade de deixar o grupo e chegou a anunciar esse desejo para seu incrédulo e atônito séquito. Em conversa à parte com Klaus Voormann e Eric Clapton, John falou de seus planos,e ofereceu-lhes um lugar em seu novo grupo. Os dois músicos, talvez por causa da incerteza, preferiram não revelar o fato a mais ninguém. Mas, uma vez de volta à Inglaterra, John não conseguiu controlar os impulsos. Ele tinha de falar com os outros beatles. Mas como? Seu assistente, Anthony Fawcett, lembrou em suas memórias que "não foi uma decisão fácil. [...] Eu vi John sofrer dias por causa da questão – ele estava irritado, fumando sem parar, insuportável, enfiado no quarto, dormindo demais ou se deixando entorpecer pela televisão". Era óbvio que John estava em conflito, odiando a identidade do grupo e, ao mesmo tempo, tentando preservar sua louvada existência. A idéia de tirar os Beatles da tomada o apavorava.

Em outubro, durante um encontro nos escritórios da Apple, onde os Beatles se reuniram para assinar o novo contrato com a Capitol Records, John e Paul se enfrentaram por causa de uma oferta para fazer um especial de televisão. Paul pressionava para que a proposta fosse aceita; John a recusava categoricamente. Nenhum dos dois estava disposto a ceder um milímetro; com os ânimos a se acirrar, John quebrou o impasse com uma explosão inesperada, despejando a intenção de se separar do grupo. De acordo com John, Paul, extremamente aflito, perguntou: "O que você quer dizer?", ao que John respondeu: "Quero dizer que o grupo acabou. Eu estou saindo".

Os outros, pelo menos a maioria, acharam que essa era mais uma das ameaças que John fazia quando estava com a cabeça quente. George admitiu que, naquele momento,

não levou o caso a sério por considerar aquilo mais uma bravata de John. "*Todo mundo* tinha tentado sair" do grupo em uma ou outra ocasião, lembrou ele; "por isso, não era novidade nenhuma dizer uma coisa assim." Mas John acreditava que "eles sabiam que era pra valer – ao contrário das ameaças anteriores de George e de Ringo". Paul lembrou: "Todos ficaram lívidos, menos John, que até estava um pouco corado e disse: 'Isto é muito excitante. Me faz lembrar quando eu disse à Cynthia que queria o divórcio'".

Um colega que trabalhava num escritório do andar de baixo contou que "John irrompeu na sala, momentos depois da explosão, com o rosto vermelho, espumando de raiva. 'É isso... está tudo acabado!', ele gritava". Parecia que estava tomando uma atitude que demorara muito para acontecer, mas era incrível como o tinha conseguido. Via-se que era definitivo.

E de certo modo, como observou Ringo, aquilo parecia "um alívio". Nas palavras dele: "Sabíamos que era uma boa [decisão]" – interpretar a saída de John de modo positivo significava deixar os Beatles intactos enquanto entidade, mesmo com a dissolução do grupo. A agressividade, as brigas constantes entre os rapazes sempre mexiam com a alma pacífica de Ringo. Ainda assim, o rompimento era algo "traumático", e ele passou muito tempo após aquele encontro culminante sentado em seu jardim, "imaginando que diabo iria fazer da vida". George, por seu lado, não perdeu tempo se lamentando. "Eu próprio queria sair", lembrou ele. "Eu conseguia enxergar coisas muito melhores à frente se ficasse por minha conta, longe do grupo. Tinha deixado de ser divertido, e estava na hora de sair."

Para alívio de Paul, ele e Allen Klein convenceram John a não anunciar o fim dos Beatles publicamente. Klein, que tinha acabado de colocar suas mãos no grupo, poderia perder o doce fluxo de dinheiro que eles estavam prestes a embolsar. Ele havia levado muito tempo, mais tempo do que se poderia imaginar, para assumir o controle daquele império. Um rompimento agora mergulharia os negócios no caos e destruiria todos os seus planos. Quanto a Paul, todo o seu mundo, "desde os 17 anos", estava ligado ao grupo. Ele havia investido muito naquilo, emocional e pessoalmente. Adorava a música que faziam, adorava o reconhecimento e a adulação que recebiam. E, intimamente, mantinha a esperança de que John acabasse mudando de idéia. O anúncio de que os Beatles estavam se separando criaria um problema e tanto. John sabia que Paul estava tentando ganhar tempo, mas, qualquer que fosse o motivo, concordou em não falar publicamente do rompimento. Nada, entretanto, iria mudar sua decisão.

Encorajado ou não pelo compromisso de John, Paul ficou bastante perturbado pelos acontecimentos que se seguiram. Cada um foi para seu lado, o que só aprofundou o sentimento de que os Beatles haviam se separado. Ele caiu numa depressão – "um recolhimento", foi como descreveu essa fase, retrospectivamente falando – que oscilava entre dois

extremos emocionais. Havia dias em que realmente sentia falta do grupo, dos rapazes e das brincadeiras grosseiras, mas havia momentos em que os detestava. "Sentia raiva, muita, muita raiva", ele lembrou, "[...] de mim mesmo, em primeiro lugar, e de todo o mundo, em segundo." Ele se sentia enganado, ofendido. "E com justiça, porque estava sendo estapeado por meus próprios companheiros."

Com certeza, isso deve ter sido o que ele sentiu na época. Os outros beatles o tinham traído, Paul concluiu, abandonando o sonho que por tanto tempo haviam compartilhado. Não havia nada que pudesse fazer para reacender seu entusiasmo. Os outros pareciam determinados a seguir seu próprio caminho. Durante algumas semanas eles se evitaram, convencidos de que isso era necessário para acabar com a dependência irritante. Todos os assuntos de negócios foram deixados para os contadores e advogados. Mas a vida de Paul e seu trabalho estavam intrinsecamente ligados, e para ele era impossível separar-se dos Beatles. Ele tentou de tudo para esquecer aquela perda arrasadora. Havia diversos artistas brigando para contar com sua capacidade como produtor. Ele ouviu as fitas, até se encontrou com Mary Hopkin e Badfinger para discutir outros projetos. Mas nada parecia atrair seu interesse imediato. Muitas vezes, nem conseguia sair da cama de manhã. "Então, quando conseguia me levantar, tomava uma bebida", lembrou ele. "Assim que saía da cama." Ele se sentia incapaz, vazio, convencido de que "sobrevivera à minha utilidade". Os Beatles haviam dado sentido à sua vida. Sentindo que a âncora havia se soltado e estava à deriva, sua falta de objetivo ignorava qualquer limite. Depois de três semanas perambulando atordoado entre a casa e o escritório, ele foi para a fazenda na Escócia com Linda e Heather.

O isolamento repentino só contribuiu para alimentar ainda mais os boatos sobre a morte de Paul, que ainda estavam correndo pela imprensa e sendo explorados por uma legião de teóricos da conspiração determinados a provar o grande embuste. Tampouco resolveu seu profundo mal-estar. O vazio e a raiva continuavam a consumi-lo. Em algum momento a ira se transformou em desespero. Ele passou horas, dias, semanas, tentando entender o rompimento, brigando com quem quer que tentasse tirá-lo da depressão. Quando conseguia se motivar com algo, em vez de compor música, passava longas horas "só plantando árvores" ou ajudando Linda a reformar a velha casa da fazenda para acomodar melhor a família.

Nunca ocorreu a Paul o quanto John lhe fazia falta. Mais do que qualquer outro, John tinha sido seu amigo durante dez anos – além de colaborador, aliado, sua sombra. Eles não apenas tocaram juntos, saíram juntos, sonharam juntos, transaram com as garotas juntos, ficaram famosos juntos. Eles cresceram juntos. "Éramos íntimos um do outro", ele reconheceu. Na pior das hipóteses, esse relacionamento tinha lhe dado "segurança, calor

humano, humor, esperteza, dinheiro, fama..." No começo Paul manteve a esperança de que a separação fosse temporária, reconhecendo que "ninguém" – especialmente ele próprio – "sabia se não tinha sido apenas mais um dos caprichos de John, e que talvez em uma semana ele começasse a sentir um aperto no peito e voltasse dizendo: 'Eu só estava brincando'". Porém, conforme as semanas, depois meses, foram se passando, Paul finalmente percebeu que não era brincadeira. Convencido de que John o estava abandonando, cada vez mais ciumento de seu relacionamento com Yoko – e com Allen Klein –, compensou a perda com o sentimento da raiva. Ele estava zangado com os Beatles, mas ainda mais irado com John. Levou outros seis meses para admitir a extensão da sua mágoa. "John está gostando de Yoko", Paul confessou a um repórter do *Evening Standard*, "e não está mais gostando de nós três." Mas ele poderia muito bem estar falando de si próprio.

Sem John, Paul finalmente admitiu, os Beatles realmente tinham se tornado coisa do passado. Isso não significava que a música deles não fosse permanecer, que não fosse repercutir; no entanto, o grupo, da maneira como o conheciam, havia terminado. O peso dessa constatação o atingiu como um carro em alta velocidade.

Então, um dia, logo após o Natal de 1969, Paul emergiu das ruínas enevoadas. Ele mandou instalar um Studer de quatro canais em sua casa de St. John's Wood e, na tentativa de se "recompor", começou a fazer a única coisa que sabia: gravar um novo disco. Só que, desta vez, fazendo tudo sozinho.

◆◆◆

Pelo que Paul sabia, mesmo ao começar a nova aventura, os outros três beatles estavam tocando outros projetos, que expressavam sua recente independência. Ringo passou do breve período de insegurança diretamente para a gravação de um álbum de *standards* – "músicas de que Ringo gosta e seus pais adoram", segundo o comunicado de imprensa da Apple – intitulado *Sentimental Journey*, com a ajuda de George Martin, enquanto George produzia, na Apple, discos de Billy Preston e Doris Troy. Nas horas livres, George chegou a tocar algumas vezes com o grupo de funk de Delaney & Bonnie, entrando no palco anonimamente e sem estardalhaço, o que reacendeu seu entusiasmo por apresentações ao vivo. Não havia outras expectativas nisso além de tocar música que realmente mexesse com as pessoas – e, melhor ainda, sem gritarias, sem precisar se esconder, sem proteção policial, helicópteros e fugas para salvar a própria pele. A experiência foi tão gratificante que levou George a admitir: "Eu gostaria de fazer isso com os Beatles, mas não naquela escala, esse é o único empecilho". Ele preferia algo mais parecido com "Delaney & Bonnie, com [...] mais cantores e alguns trompetes, saxofones, órgão e tudo aquilo".

John era uma história completamente diferente. No fim do outono, sua vida com Yoko havia se transformado em um carnaval ambulante de teatro e comportamento insólito, retórica e ativismo. Todas as oportunidades para ocupar as manchetes, por mais inócuas ou escandalosas que fossem, foram exploradas. Depois de Yoko ter sofrido outro aborto, que quase lhe tirou a vida, o casal viveu uma série de infortúnios públicos que se estendeu até o ano seguinte. Para preparar o cenário, John e Yoko protagonizaram, no Institute of Contemporary Art, em Londres, uma retrospectiva de quatro horas dos filmes que eles próprios haviam produzido. Mergulhado no escuro, "o público, freqüentemente perplexo", assistia à seqüência interminável de *Two Virgins*, *John & Yoko's Honeymoon*, *Rape* e *Self-Portrait* – este último apresentando John "a sorrir cheio de felicidade enquanto se ouve o barulho de pássaros, trânsito e aviões na trilha sonora". Uma semana depois, eles anunciaram o plano de levantar fundos para lançar o *Peace*, navio cargueiro de 570 toneladas que, transformado em estação de rádio pirata, deveria ancorar próximo às águas territoriais de Israel e do Egito, de onde transmitiria notícias, comentários políticos e música. Em seguida, lançaram *The Wedding Album*, uma caixa abundantemente recheada de lembranças de sua cerimônia de casamento, junto com um LP do qual um lado inteiro era dedicado à gravação de John e Yoko a gritar o nome um do outro.

A coisa não parou por aí. Apesar da preocupação de John de que os Beatles fossem à falência, ele doou a Dor Inis – uma ilha perto de County Mayo, na Irlanda, que havia comprado como investimento em 1966 – a um grupo de "*dropouts* e não-conformistas" autodenominados "Comuna das Ruas de Londres". Além disso, por intermédio de seu fornecedor de drogas, Michael X, o casal "doou" dezenas de milhares de libras para a Black House, quartel-general londrino dos militantes do movimento negro.

Então, no que foi talvez o gesto mais inesperado e bizarro de John, ele enviou seu motorista, Les Anthony, ao Palácio de Buckingham para devolver a medalha da Ordem do Império Britânico à rainha, acompanhada de uma carta petulante, datilografada em papel timbrado da Bag Productions, que dizia: "Estou devolvendo a condecoração em protesto contra o envolvimento da Inglaterra na questão Nigéria-Biafra, contra nosso apoio aos Estados Unidos no Vietnã, e contra a queda de 'Cold Turkey' nas paradas". Cidadãos britânicos ficaram indignados com o gesto, que consideraram, no máximo, um artifício de relações públicas e, no mínimo, um ato desrespeitoso. Uma foto de John e Yoko a segurar orgulhosamente, com ares diabólicos, uma carta idêntica para o primeiro-ministro Wilson foi publicada nos principais jornais no dia seguinte, só servindo para aumentar o desprezo público pelo que estavam fazendo. John disse ao correspondente da BBC que vinha "remoendo aquilo havia anos". Em um adendo apresentado de maneira canhestra, ele murmurou: "Realmente não deveria ter aceito isso. Senti como se tivesse me vendido.

Precisava me livrar da medalha. Eu ficava dizendo: 'Preciso me livrar disso'. Então foi o que fiz. Queria me livrar daquilo em 1970, de qualquer forma". Ele disse que esperara "por um evento que tivesse a ver com aquilo" e, apesar de não apoiar nem Biafra nem a Nigéria, estava "começando a sentir vergonha de ser inglês".

Ao dizer isso, John finalmente havia passado dos limites. Até George Harrison admitiu que, para o público, agora John parecia "um lunático ou algo parecido". Se ele não estivesse maluco, que era o que muitos suspeitavam, teria perdido o respeito incondicional dos fãs. O *Daily Mirror* chegou a dar a John o título de "Palhaço do Ano" de 1969.

Em janeiro de 1970, John gravou um novo compacto simples com a Plastic Ono Band, "Instant Karma", com Phil Spector cuidando da produção. A música tem uma bela batida, um refrão que dá um ótimo gancho e uma percussão afiada contra o vocal rude e agitado de John. Spector produziu canais de gravação adicionais para introduzir na faixa sua marca registrada, a "parede de som", de modo a incrementar a música com um crescendo pesado e provocante, e no final "fez a mixagem instantaneamente", praticamente na hora, para não perder a energia incrível da primeira tomada de gravação. Era uma música poderosa, conectada diretamente à vivência de John no Kaiserkeller e no Cavern, que aos seus ouvidos soava "fantástica [...] como se houvesse cinqüenta pessoas tocando". Era um rock'n'roll honesto, forte, chocante. Na verdade, era exatamente o som que ele havia descrito para George Martin como o que desejava obter quando se haviam posto a gravar *Let It Be*.

Talvez ainda houvesse esperança de salvar isso também. O entusiasmo de John com o novo compacto levou Allen Klein a contratar Spector para trabalhar nas fitas de *Let It Be*. "Nenhum de nós conseguia pensar em fazer essa remixagem", lembrou John. Elas haviam ficado mofando nas latas, intocadas, durante quase um ano. Deixar Spector dar uma olhada nelas, "para arrumar algumas das faixas", por assim dizer, poderia salvar aquelas sessões abandonadas. George e Ringo não fizeram objeção nenhuma e, como Paul não havia assinado o contrato de gerenciamento com Klein, ninguém viu motivo para buscar a aprovação dele. De fato, Paul nada soube até o momento em que uma cópia de teste remixada de "The Long and Winding Road", que Allen Klein escolhera para ser o primeiro compacto tirado das sessões, chegou a sua casa com um bilhete de Klein explicando que as mudanças haviam sido necessárias. "Eu não conseguia acreditar", Paul disse a Ray Connoly, em uma entrevista publicada pouco depois no *Evening Standard*. Era a mesma faixa acústica que ele tinha composto e cantado, mas "com harpas, trompas, uma orquestra e um coro feminino". Alguém havia aparecido do nada e remexido em sua música – era a primeira vez que *isso* acontecia.

Paul ficou ofendido e louco de raiva, não só com a remixagem, mas com o fato de ter sido feita sem o seu conhecimento. Ele ameaçou processar Klein, até ser convencido por

John Eastman de que isso seria inútil. Para piorar as coisas, Paul foi informado, por meio de um bilhete escrito à mão por John e George, de que seu álbum-solo, cujo lançamento havia sido marcado para 17 de abril, teria de ser adiado para 4 de junho, a fim de abrir espaço para *Let It Be* e o documentário que o acompanhava, que a United Artists deveria lançar no mês seguinte. "Seria uma estupidez para a Apple soltar dois grandes álbuns com um intervalo de sete dias entre um e outro", eles escreveram a Paul, "por isso mandamos uma carta à EMI para segurar a data do seu lançamento. [...] Não é nada pessoal."

Nada pessoal!

Era o que bastava, aquilo foi a última gota de água, segundo Paul. "Do meu ponto de vista, eu estava ficando cansado", lembrou ele. "Todas as decisões agora eram três contra um." Por isso, em vez de aceitar, em vez de seguir o preceito "a maioria manda", Paul se fez de obstinado. Ele não concordava com aquilo e insistiu em que a Apple mantivesse a data prevista para o lançamento de seu primeiro LP.

Os outros beatles tentaram amenizar a situação com uma série de telefonemas, mas foi inútil. "Eu tinha um compromisso assumido", insistiu Paul, recusando-se a ser demovido de sua intenção. Ele chegou a telefonar para Joe Lockwood, na EMI, para reclamar que estava sendo sabotado. Parecia que se havia chegado a um impasse. Klein convenceu os outros de que o álbum-solo de Paul confundiria o público e diluiria o impacto de *Let It Be*, e talvez ele estivesse certo. De qualquer modo, eles não estavam dispostos a permitir que isso acontecesse. Finalmente, com a aproximação da data de lançamento, Paul sugeriu uma alternativa para a confusão. Ele telefonou para George, na condição de executivo da empresa, e disse: "Eu quero deixar o selo". George respondeu: "Você continua na merda do selo. Hare Krishna". E desligou.

A coisa não ficou assim. A poucas semanas da data dos lançamentos, os outros decidiram que precisavam enfrentar Paul diretamente para fazê-lo mudar de idéia. Um deles foi convocado a ir até sua casa, bater na porta e chegar a um acordo. "Infelizmente, foi Ringo o escolhido", Paul lembrou. O mais amável dos beatles, o único que jamais dissera nada de mau a respeito dos companheiros, que amava os outros de verdade e queria apenas a afeição deles em troca, Ringo apareceu na Cavendish Avenue com uma carta do grupo. "Nós queremos que você adie a data de lançamento do seu disco, é para o bem do grupo", ele disse a Paul, que ficou cego de raiva. Ele explodiu – em uma entrevista uma semana depois disse: "Eu o chamei de todos os nomes possíveis" –, soltando a língua em cima do pobre Ringo, encostando-o contra a parede e agitando o dedo em sua cara para extravasar toda a raiva e a frustração que sentia. Em entrevistas posteriores, Paul disse que quase deu uns murros no amigo – "foi quase", ele admitiu –, mas antes que as coisas chegassem a esse ponto, recuperou a razão e simplesmente mandou Ringo embora.

Uma oferta alternativa, apesar de generosa, colocou Paul em situação insustentável: para liberar o lançamento de seu álbum-solo antes, os Beatles insistiam em que ele assinasse o novo contrato de gerenciamento. Ele se recusou terminantemente a fazê-lo. Finalmente, Ringo se rendeu. George Harrison, talvez por causa da frustração, também desistiu. Ele convenceu os outros a deixar Paul fazer as coisas do seu jeito. Porém, acima de tudo, George continuou a acreditar que Paul "só estava tentando aproveitar o momento", como sempre havia feito. Ele estava apenas sendo Paul, o egomaníaco, a pensar somente em si mesmo.

◆◆◆

No fim de abril de 1970, todos sabiam que estava tudo acabado. A única questão não-resolvida era: quem iria contar o segredo? Quem falaria primeiro em público? John, mais do que ninguém, já havia se distanciado dos Beatles, e tinha contado a amigos que deixara o grupo. Para ele, "não havia mais nenhum objetivo em comum", nada que o mantivesse ligado ao passado. Porém, qualquer que fosse o motivo, ele preferiu não contar a decisão à imprensa.

Mas Paul não conseguiu resistir. Peter Brown o estava pressionando, em vão, para que desse algumas entrevistas para o lançamento de seu álbum-solo. Paul estava amargo, desanimado. Ele não estava com disposição para falar do rompimento dos Beatles, e só pretendia encarar a imprensa se pudesse falar de coisas boas. Paul não agüentaria ter de responder à mesma e enfadonha pergunta: você está feliz? Só de a ouvir, disse ele, "eu quase sentia vontade de chorar". Em vez de entrevistas, Brown sugeriu a velha tática usada por Brian Epstein: um questionário. Ele apresentou uma série de perguntas triviais, às quais Paul poderia responder com calma e refletidamente.

É claro que Paul deu uma idéia ainda melhor: incluir o questionário no álbum, talvez como encarte, nos exemplares enviados para a crítica. Brown não suspeitou das verdadeiras intenções de Paul.

P: Você imagina que algum dia a parceria Lennon-McCartney volte a fazer músicas?

R: Não.

P: Você tem planos para se apresentar ao vivo com os Beatles?

R: Não.

P: Seu rompimento com os Beatles é temporário ou permanente, devido a diferenças pessoais ou musicais?

R: Diferenças pessoais, diferenças comerciais, mas principalmente porque passo melhor com minha família. Temporário ou permanente? Eu não sei.

P: Está planejando um novo álbum ou um compacto com os Beatles?
R: Não.
P: Sente falta dos Beatles e de George Martin? Houve algum momento em que você tenha pensado algo do tipo "gostaria de que Ringo estivesse aqui", por exemplo?
R: Não.

A manchete do *Daily Mirror* correu o mundo: PAUL DEIXA OS BEATLES. Os jornais de todas as partes publicaram a matéria. "O beatle Paul McCartney confirmou hoje que rompeu com os Beatles – mas 'não sabe' se o rompimento é temporário ou permanente. [...] Ele disse que não tinha contato com o empresário Alan (sic) Klein e que 'ele não me representa em hipótese alguma'." O resto do artigo usava tudo o que Paul havia dito em seu "questionário" para defender o rompimento.

O que John tinha a dizer a respeito disso? Connoly falou com ele por telefone no dia seguinte por volta das 3 horas da tarde, quando John finalmente acordou, e lhe contou o que estava acontecendo. "Ele ficou muito zangado", Connoly lembra. Ele não fazia idéia de que Paul tinha ido a público e estava furioso por ter sido passado pra trás. "Ah, meu Deus, ele vai ficar com todo o crédito da história!"

Por um momento, o anúncio de Paul deixou tudo em suspenso. Uma quietude lúcida preencheu o vazio. A música se quedou silenciosa. Toda a tensão se desfez, a demanda pelo superestrelato inimaginável cessou. Por um momento, o mundo que conheciam tinha parado de rodar, parecia perfeitamente em paz. Quanto aos Beatles, tinham atingido o *toppermost of the poppermost*. Tinham encontrado as multidões, ouvido os gritos, sentido o amor. *Visto a luz*. Por um breve e brilhante intervalo, tinham vivido um sonho que ninguém em Liverpool poderia ter imaginado – um sonho mágico, fabuloso, como um conto de fadas. Um sonho inesquecível. "Foi maravilhoso, e acabou", afirmou John, para todos os que esperavam por um sinal. "E assim, queridos amigos, vocês vão ter de continuar. O Sonho Acabou."

Mas a lenda dos Beatles tinha apenas começado.

Nota final

Let It Be seria lançado com a sufocante produção de Phil Spector, e depois viria um lançamento dos Beatles atrás do outro – álbuns vermelhos, álbuns azuis, álbuns de rock, álbuns de filmes, sobras de estúdio e primeiros lugares na lista de mais vendidos, todos apresentando a magia e o mito não só aos velhos fãs, mas também aos novos. As carreiras solo se desenvolveriam, com sucessos e coisas esquecíveis, duetos dúbios (com Paul) e supergrupos cheios de velhos astros (como Ringo e George). Grandes estádios iriam ficar lotados de fãs a saudar os Wings, o grupo pós-beatles de Paul, e pessoas caminhando pelo Central Park em Manhattan iriam sorrir ao passar por John e Yoko, como se encontrar um dos beatles à vontade nas ruas fosse uma das coisas mais normais do mundo. Então viria uma noite de dezembro, em 1980, em que um homem se aproximou de John para atirar em seu peito, acabando com sua vida. Viria também a noite, dezenove anos depois, em que um intruso invadiu a casa de George e esfaqueou-o, e, depois, a terça-feira de novembro de 2001 em que George sucumbiu ao câncer, com o cigarro tendo chegado a ele antes das jujubas. Maureen, a ex de Ringo, viria a morrer de câncer em 1996; a "Lovely Linda" de Paul também morreria de câncer, em 1998. Mas nem tudo seria cinzento. Viriam os filhos dos Beatles, os bebês dos fãs dos Beatles, milhões de pessoas que iriam passar a vida acompanhados pela trilha sonora criada por quatro garotos de Liverpool que tinham crescido ou morrido. E a história mudaria à medida que seus atores envelheciam. Paul deixou de ser Paul – tornou-se Sir Paul, condecorado pela rainha em 1997. John deixou de ser John – tornou-se São John, um arquétipo para jovens roqueiros irados de todos os cantos. George deixou de ser um estepe – tornou-se George Harrison, artista talentoso e humanitário, que organizou concertos beneficentes para alimentar os pobres e mudar o mundo, algumas coisas e algumas pessoas. E Ringo... bem, Ringo ainda era Ringo. Sempre seria. Claro, ele se casou com uma ex-*Bond girl*, e seu filho se tornou o que ele tanto temia, um baterista, mas a vida continuou cheia

de prazeres simples. O garoto doentio que quase morreu tantas vezes acabou vivendo mais do que dois de seus colegas de grupo e tantos outros nesta história. Vidas que começaram juntas terminaram separadas, como acontece em todos os lugares, mesmo nas músicas pop. Mas os Beatles não eram mais apenas garotos que haviam tocado rock'n'roll. Quando tudo aconteceu, eles ainda estavam na flor da idade; quando o grupo se separou, McCartney tinha 28 anos de idade; John, 30; George, 27; e Ringo, 31. Porém, no pensamento, no rádio, nos cassetes, no vinil e nos CDs, eles não ficaram como garotos, como apenas um grupo, ou como qualquer outra coisa. The Beatles. Uma imensidão de talento, charme e genialidade incompreensível, um oceano como o que os quatro garotos viam quando olhavam para o horizonte, das colinas de Liverpool. E, a partir daí, uma torrente de canções, de amor, de dor e de beleza, uma torrente que jorrou do Cavern, de Hamburgo e de Londres para o mundo, uma correnteza que empurrou para o lado o que tinha vindo antes, que limpou e que destruiu, e no final nutriu. Água.

AGRADECIMENTOS

Ninguém suspeitaria que os dois anos reservados para pesquisar e escrever este livro acabariam se transformando em sete. Ao longo desse processo geralmente complexo, e sempre solitário, fui agraciado com a gentileza de muitas pessoas cujo apoio e incentivo são responsáveis pelo resultado final, e elas merecem compartilhar o crédito – mas não as críticas – por seu conteúdo.

Este livro se desenvolveu a partir de uma reportagem especial solicitada pela revista *New York Times Magazine* (e também publicada no caderno "Arts and Leisure" do jornal), que sempre foi uma importante vitrine para o trabalho de um jornalista, ou, como diriam os Beatles: *the toppermost of the poppermost.* Além disso, os arquivos do jornal serviram como fonte de pesquisa essencial, além de referência para a estruturação de uma cronologia precisa. Mas nada se compara à incrível fonte de referências representada por Allan Kozinn, colunista de longa data da revista *Time* e especialista nos Beatles, cujos arquivos bastariam para formar um pequeno museu. Sua incrível competência, para não falar em sua enorme generosidade, se provaram inestimáveis durante o processo de redação deste livro. A essas fontes se juntaram bibliotecas e museus, e suas equipes de funcionários, como a British Library Newspaper Library, a Picton Library (Liverpool), a Business Information Library (RU), os British Information Services (Nova York), a Birmingham Chamber of Commerce and Industry (RU, Rachel Neale), o Liverpool Record Office (Bob Jones), o *Liverpool Echo*, os Liverpool Library & Information Services, a Press Association Library (RU, John Davey), o Victoria and Albert Museum (Londres) e a Wilton Library (Connecticut).

Agradeço também à British Tourist Authority, à British Rail (Pat Tirley), à British Airways e a United Airlines (Cathy Ladd Rodgers em especial), pelo gentil auxílio. Agradeço ainda a Maria Jefferies, por possibilitar meu acesso aos arquivos da *Melody Maker* e

da *NME*, a Helena Farrington, da Pentagram Design (Londres), a Sarah Lazin, a Mark Lewisohn, a Hans Olaf Gottfridsson (autor de um livro prodigioso sobre as passagens dos Beatles por Hamburgo), a David Jones, do jornal *Daily Mail*, a Spencer Leigh, à saudosa Sarah Calkins, a Denny Somac, a Trevor Cajio, da revista *Now Dig This*, a Annie Bowman, da revista *Hello!*, a Barry Rillera, a Terry O'Neill, a Karen Durbin, à equipe dos EMI Studios/Abbey Road, a Helter Skelter (Londres) e, principalmente, a Eddie Sutton e Jeff Gmelch, que sempre afastaram alguns milímetros das "oito milhas de livros" da livraria Strand para ajudar em minha pesquisa.

Sou grato a todos aqueles que, em Londres e em Liverpool, abriram a porta e o coração para compartilhar comigo memórias extraordinárias. Aqueles que concordaram em ser entrevistados para o livro são citados nas notas; alguns, entretanto, merecem destaque especial. Entre eles estão o historiador J. Quentin Hughes, que me guiou por cem anos de história local, além dos detalhes de sua amizade próxima, apesar de conturbada, com Arthur Ballard; Joan Murray, por sua profunda pesquisa sobre Everton; Mark Julius, diretor do departamento de Habitação e Serviços ao Consumidor da cidade de Liverpool, por responder pacientemente às minhas perguntas intermináveis sobre os bairros de Allerton, Speke, Woolton, Childwall e Dingle; W. J. Newton, da Liverpool Cotton Association, Ltd.; Shelagh Johnson, do Beatles Museum; Richard Corbett, MEP, de Liverpool; Tony e Mary Kenny, por suas recordações vívidas de Litherland; Fred O'Brien, da Northern Design; a Cavern City Tours; o Adelphi Hotel; e o pessoal do balcão da Beatles Shop.

Os arquivos são as fontes mais inestimáveis de um biógrafo, e fui abençoado com o acesso a algumas coleções incríveis. Agradeço a Scotty Meade, por compartilhar as entrevistas que realizou durante a produção do seu ótimo documentário *Abbey Road*; a Jere Herzenberg e Jane Krupp, administradores dos bens de Albert Goldman, por permitirem meu acesso a dezenas de entrevistas gravadas durante a pesquisa para seu livro *The Lives of John Lennon*; a Bill Harry, cujo sótão tomado por *memorabilia* dos Beatles competiu cabeça a cabeça com as quase cinqüenta horas de lembranças que dividiu comigo (mas não exatamente), isso para não falar na sua incrível visita guiada por Liverpool; a Larry Kane, por não apenas ter me atendido como também por ter permitido minha consulta à sua enorme coleção de entrevistas com os Beatles; à equipe de criação da maravilhosa série *Arena*, da BBC – principalmente Anthony Wall, Diana Mansfield, Debby Geller e Alison Willett –, que auxiliou tremendamente a minha pesquisa no decorrer dos anos e me ofereceu centenas de páginas de transcrições do seu genial documentário *Brian Epstein*; e, especialmente, ao irrepreensível Jonathon Green, autor de dois livros estelares sobre a cultura dos anos 1960 – *Days in the Life* e *All Dressed Up* –, por permitir que consultasse e citasse suas entrevistas, vasculhasse sua impressio-

nante biblioteca, capotasse no seu apartamento, importunasse-o incessantemente em busca de definições para gírias britânicas e me divertisse com sua prezada amizade. Por tudo isso, fico sem palavras e agradecido.

As amizades, inclusive, foram repetidamente testadas durante esses anos, principalmente a daqueles que ouviram incessantemente de mim: "Desculpe, estou escrevendo". Durante esses anos intermináveis, fui abençoado com a gentileza de amigos dedicados cuja paciência, compreensão e apoio mantiveram elementos importantes em equilíbrio. A minha mais profunda gratidão vai para meus queridos amigos Angie e Sandy D'Amato, que dividiram comigo muitas risadas, além de suas vidas, e para Laura Schneider, Robert Spector, Lindsay Maracotta, Yak Lubowsky, Sue e Stanley Schneider, Rob Harris, Everett Potter, Phyllis e Craig Hauenstein, Steve Manz e Mark Bittman, que apareciam freqüentemente e nunca questionavam as profundezas em que estava metido. O mesmo vale para David e Maria Feld, que me mantiveram alimentado e animado. Também agradeço a meus pais pelo caloroso apoio; à minha bela filha, Lily, que, nos seus poucos anos de vida, só me conheceu como: "Papai e Sua Biografia dos Beatles"; e, também, a Janet e Ken Kretchmer.

Entre as muitas pessoas a quem devo gratidão, cito em especial Tally Gentry, cuja pesquisa me foi de grande auxílio; Neal Gabler, por dividir comigo suas histórias da guerra; Jim e Michelle Ford, que calorosamente cuidaram de Lily durante os fins de semana para que eu pudesse trabalhar; e meus grandes amigos da Pace: Nancy Oakley, Mickey McLean, Brian Cook e principalmente Duncan Christy, cuja generosidade e apoio nunca serão esquecidos. E não tenho palavras para expressar minha estima por Sloan Harris, meu amigo e agente, cujos inestimáveis conselhos, sinceridade e incentivo me guiaram por terrenos pantanosos, e cuja fé em mim nunca foi abalada. O pessoal da Little, Brown defendeu ferrenhamente este livro, mesmo quando parecia mais prudente fazer o contrário. Michael Pietsch sempre acreditou na história dos Beatles – sempre! E, quando as estafantes pressões sobre ele, editor, o impediram de fazer a edição do original, me colocou aos cuidados da competência extrema de Geoff Shandler. A edição incisiva e trabalhosa de Geoff deu forma ao livro, ajustou seu foco, refinou minha voz e foi capaz de salvar o iê-iê-iê. Sou-lhe eternamente grato pelas horas intermináveis que dedicou a esse livro. Também reconheço a inestimável assistência editorial de Junie Dahn. Meus sinceros agradecimentos a Mario Pulice pela bela capa – na verdade *duas* belas capas – e a Steve Lamont pela preparação de texto meticulosa – heróica, na verdade.

Agradecimentos especiais também a Barbara Witt, cujo caderno escolar de 1964 foi a fonte para a segunda e a terceira orelhas do livro.

Por fim, gostaria de prestar homenagem às pessoas incríveis que conheci durante minha pesquisa e àquelas que não estão mais entre nós. Sinto falta principalmente de

George Harrison (não sentimos todos?), Derek Taylor, Bob Wool, Alistair Taylor, Johnny "Guitar" Byrne, Colin Manley, Lionel Bart, Eric Griffiths, Henry Henroid, Walter Shenson, e de meu caro amigo e exemplo de vida, Timothy White, que me incentivou a escrever, encomendou meu primeiro texto e me lembrou incontáveis vezes, tanto pelo que escrevia quanto pelo seu exemplo, de como é fácil conferir honra e dignidade ao rock'n'roll.

Amigos, familiares, colegas, fontes – em minha vida, eu os amei a todos.

Bob Spitz, 2005

Era uma vez quatro rapazes ingleses, de Liverpool, que conquistaram o mundo: John, Paul, George e Ringo. The Beatles era o nome do grupo musical formado por eles — e durante quase uma década, a de 1960, avassalaram os corações de todo o planeta com suas criações, continuamente renovadas. Sempre que se julgava que a fórmula estava exaurida, eles surgiam com canções belas, inspiradas, inesperadas. E tudo o que faziam era seguido por jovens do mundo inteiro: o corte de cabelo, as roupas, o comportamento, sempre mutantes. Parecia um sonho, era um sonho.

Mesmo tendo se tornado mitos, os quatro rapazes, considerados heróis, quase deuses, por legiões de fãs, eram seres humanos, pessoas que sentiam aflições, vicissitudes, alegrias e instantes de felicidade e desgraça — ainda que, em muitos momentos, eles fossem ampliados pela dimensão grandiosa que sua vida atingira. Dentro do grande sonho, eles viviam pequenos sonhos — e pesadelos também.

The Beatles / A biografia, de Bob Spitz, é o mais completo relato sobre a maior banda de todos os tempos. Além de desmitificar todas as biografias, oficiais e oficiosas, já publicadas sobre o grupo, depois de ter realizado sete anos de pesquisas e entrevistas com as principais pessoas que conviveram com os Beatles desde a sua infância, o autor desvenda também os bastidores da construção de sua arte inigualável.

A cada vez que a música dos Beatles é ouvida, que sua carreira é recontada — em especial com o vigor com que Spitz o faz nesta obra —, o sonho revive.

Fernando Nuno

"Depois de ler dez páginas, não podíamos mais largar. [...] A paixão do autor por seu tema e o detalhe com que descreve cada cena tornam empolgantes até os episódios mais contados e recontados da lenda." — *New York Times Book Review*

"**THE BEATLES** amplia e corrige muito do que se conhece sobre os anos formadores da banda. O livro apresenta um retrato vívido do jovem turbulento que foi John Lennon, além de traçar um perfil atraente que reformula a imagem que se tinha de sua mãe. O relato da vitalidade exuberante dos jovens músicos ingleses, preparados para realizar qualquer loucura, sem saber até que ponto poderiam chegar, torna valiosas as páginas deste livro." — *New York Times*

"Os Fab Four detestavam a imagem amável de ícones moderninhos que se criou em torno deles, e baseados nisso certamente adorariam o livro de Spitz." — *Time*

LAROUSSE
www.larousse.com.br

ISBN 978-85-7635-264-8
9 788576 352648